ألف

مجلة

البلاغة المقارنة

العدد الخامس عشر، ١٩٩٥

السينمائية العربية : نحو الجديد والبديل

- **الطباعة** : دار إلياس العصرية بالقاهرة
- **سعر العدد** : في جمهورية مصر العربية: خمسة جنيهات

في البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوي)
الأفراد: عشرون دولاراً : المؤسسات: أربعون دولاراً
الأعداد السابقة متوفرة بالسعر المذكور.

- أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور التالية:

ألف ١ : الفلسفة والأسلوبية
ألف ٢ : النقد والطليعة الأدبية
ألف ٣ : الذات والآخر: مواجهة
ألف ٤ : التناص: تفاعلية النصوص
ألف ٥ : البعد الصوفي في الأدب
ألف ٦ : جماليات المكان
ألف ٧ : العالم الثالث: الأدب والوعي
ألف ٨ : الهرمينوطيقا والتأويل
ألف ٩ : إشكاليات الزمان
ألف ١٠: الماركسية والخطاب النقدي
ألف ١١: التجريب الشعري في مصر منذ السبعينات
ألف ١٢: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى
ألف ١٣: حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية
ألف ١٤: الجنون والحضارة

- **المراسلة والاشتراك على العنوان التالي:**

مجلة **ألف**، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة،
ص.ب ٢٥١١، القاهرة، جمهورية مصر العربية.
ت : ٣٥٧٥١٠٧ فاكس: ٣٥٥-٧٥٦٥ (القاهرة).

البريد الإلكتروني :
Bitnet : ALIFECL@EGAUCACS
Internet : ALIFECL@AUC-ACS.EUN.EG

المحتويات

القسم العربي

القسم الإنجليزي

مواضيعي هي: الهجرة، إخلاء البلد من السكان، الإستغلال، العنصرية والأهم من ذلك: مقاومة الشعب المستعبَد. أرغب أن أكتفي بهذه المواضيع لأن الوضع في افريقيا وفي العالم الثالث بسيط: نحن مستعمَرون سياسياً واقتصادياً؛ نحن منقسمون، نجهل تاريخنا الذي امّحي وغرق تحت الرمل والحصى. لذا ادافع عن السينما العربية والأفريقية التقدمية. لمَ أفريقي وعربي؟ لأن هناك نظرية استعمارية قديمة جعلت فارقاً بين أفريقيا السوداء وأفريقيا البيضاء. أما أنا فأفضل أن أتحدث عن العرب وعن الأفارقة بما يجمعهم لا بما يقسّمهم.

مــد [مـحـمـد] هوندو
مـخـرج مـوريتـاني

السينمائية العربية : نحو الجديد والبديل

يقدم هذا العدد من مجلة **ألف** مجموعة متكاملة من المقالات والدراسات والشهادات والمقابلات والبيانات والترجمات، تتقاطع في اهتمامها بالتعامل الجدي مع ملامح السينما في الوطن العربي ومع ماهيتها المميزة، مع الأخذ بنظر الاعتبار الموجات الجديدة التي لم تنل حظها من الدراسة والتقييم. وتتنوع هذه المقالات في تناولها للموضوع، فمنها ما يقدم وجهة نظر أو موقفاً، ومنها ما يستعرض تجربة مع السينما والإخراج، ومنها ما يدعو إلى اتجاه جمالي معين، ومنها ما يضيء آليات التلقي، ومنها ما يربط بين السينما والتاريخ القومي والحضارة العربية الإسلامية، ومنها ما يربط بين البنية الاقتصادية والاجتماعية وفن السينما، ومنها ما يوضح علاقة الأدب - رواية أو شعراً أو مسرحاً - بالسينما. كما يتناول هذا العدد دراسات مقارنة مع السينما الأجنبية، والسينمات العربية فيما بينها، بالإضافة إلى تناوله قضية المرأة والاستقلال الوطني والسيرة الذاتية عبر السينما.

وقد أفسحت المجلة صفحاتها للآراء المختلفة، إيماناً منها بأن الاختلاف والتنوع يحفزان على الاستطلاع والتأمل، جامعة بين المبدع السينمائي والناقد السينمائي والرقيب السينمائي، بين المتخصص في الأدب والمتخصص في الأنثروبولوجيا والمتخصص في العلوم السياسية، بين أقلام عربية من المحيط إلى الخليج وأقلام مستعربين ومتخصصين أجانب.

إن هذا العدد لا يمثل تغطية لكل الأسماء والتيارات، فلا يمكن أن يقوم بهذا إلا عمل موسوعي، لكنه محاولة صادقة لتقديم المشهد السينمائي العربي وخصوصيته بعد قرن من بداية الفن السابع، لاستبطان ما يمكن أن نطلق عليه "السينمائية العربية"، أي البلاغة السينمائية في الوطن العربي. إن تناول الكثير من المقالات للسينما باعتبارها جنساً سردياً تنطبق عليه المقولات الأدبية والآفاق النقدية - كما ورد في هذا العدد - نابع من هاجس تمثل السينما تمثلاً فنياً في سياق يطغى فيه الأدب على الفنون السمعية والبصرية. وهذا العدد ليس إلا خطوة أولى نرجو أن تمهد الطريق لدارسي السينما على الصعيد العربي، بكل ما في هذا المجال البحثي من مشاكل، أولها افتقاد عروض الفيلم العربي على الصعيد العربي. وقد حرصت المجلة على تقديم نماذج عن السينما من الخليج العربي (عُمان والكويت) ومن المشرق العربي (العراق وسوريا ولبنان وفلسطين) ومن المغرب العربي (تونس والجزائر والمغرب الأقصى)، مع مناقشة موسعة حول السينما المصرية التي كانت وما تزال محوراً أساسياً في السينما العربية.

و**ألف** مجلة سنوية (تصدر في الربيع) وتنشر مقالات مكتوبة باللغة العربية والإنجليزية (والفرنسية أحياناً) وهي تتبع نظام التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوريات الأكاديمية. وكل عدد يرحّب بمقالات نقدية أصيلة، نظرية أو تطبيقية أو مقارنة، تلقي ضوءاً على أدبيات وبلاغيات محور محدد. وستدور محاور الأعداد القادمة حول :

ألف ١٦ : ابن رشد والتراث العقلاني في الشرق والغرب

ألف ١٧ : تقاطع الأدب والأنثروبولوجيا في القارة الأفريقية

ألف ١٨ : الخطاب الثقافي بعد الاستقلال في جنوب آسيا

صلاح أبو سيف وتجذير الواقعية والتنوير
في السينما المصرية

هاشم النحاس

يعتبر صلاح أبو سيف زعيم المدرسة الواقعية في السينما وراعيها الأول والأساسي. وإذا كان كمال سليم قد وضع حجر الأساس للواقعية في السينما المصرية بفيلم "العزيمة" (١٩٣٩) فقد شيد صلاح أبو سيف صرحها بأفلامه. وعنه تقول الباحثة السينمائية الألمانية إريكا ريتشر "لا يمكن أن نتكلم عن السينما المصرية المعاصرة دون أن يكون للمخرج صلاح أبو سيف نصيب الأسد في الحديث.. صلاح أبو سيف أهم فصول السينما الواقعية في "هوليود الشرق" مصر. عالجت أفلامه مشاكل الجماهير واقترحت أفلامه حلولا لهذه المشاكل. وفي أفلامه صنع تطورا ملحوظا في الشكل الفني والحرفي "التكتيك" للفيلم المصري ساعد كل أجيال السينمائيين التي ظهرت بعده. أجيال سينمائية عديدة كانت ستصطدم بعشرات المتاعب الفنية لو لم يأت أبو سيف قبلها".(١)

وفي موضع آخر تقول: "كان لصمود مخرج مثل صلاح أبو سيف أمام تيار السينما التجارية "المبتذلة" بعد الحرب العالمية الثانية أكبر الأثر في ظهور هؤلاء المخرجين، واستمرار تيار الواقعية المصرية متدفقا".(٢) والمخرجون الذين تعنيهم الباحثة هم كمال الشيخ، يوسف شاهين، عاطف سالم، توفيق صالح.

ربما لا نجد ما نبغيه من واقعية وتنوير في أفلام صلاح أبو سيف الستة الأولى التي بدأت بالفيلم المليودرامي "دايما في قلبي" (١٩٤٦) المقتبس عن الفيلم الأمريكي "جسر ووترلو" رغم تأهيل صلاح فنيا ونفسيا لعمل هذه الأفلام ورغبته في تحقيقها؛ ويرجع ذلك للجو الاجتماعي والسياسي العام والجو المهني أيضا في مجال السينما الذي لم يكن مهيأ لقبول مثل هذا الطموح في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وكان على صلاح أبو سيف أن يقبل أفضل الأفكار المتاحة ليثبت كفاءته كمخرج أولا على حد قوله أكثر من مرة في أحاديثه المنشورة.

ولكن لعلنا نستثني من هذه المجموعة الأولى فيلم "مغامرات عنتر وعبلة" الذي عرض عام ١٩٤٨ واستطاع فيه أن يصحح صورة البطل العربي عنترة من بطل جسدي كما قدمه آخرون إلى بطل شعبي يعبر عن أحلام العرب في الوحدة ويحول الصراع بين القبائل العربية إلى صراع مع العدو الخارجي (الرومان) الذي ينتصر عليه. وقد تضمن الفيلم بعض الشعارات السياسية التي استخدمت في الواقع فيما بعد مثل "أرض العرب للعرب" و"نعادى من يعادينا ونسالم من يسالمنا". فوضع الفيلم بذلك بعض بذور الوعي القومي والسياسي المستنير في السينما المصرية.

والمهم في هذا الفيلم وفي كل ما يليه من أفلام نختارها من بين أفلام صلاح أبو سيف أنها جميعا ترتفع في مستواها الفني إلى أعلى مستويات المرحلة التي ظهرت فيها. والأهم من ذلك هو قبولها لدى الجمهور العربي والإقبال عليها مما يضمن وصول رسالتها إلى أوسع نطاق ممكن. ولسنا بحاجة للقول بأنه لا قيمة لعمل فني لا يصل للناس، وخاصة في مجال التنوير حيث يصبح الانتشار- أو النجاح النسبي على الأقل- بعدا أساسيا في تحقيق التأثير المطلوب.

واقعية الحارة

بعد أن رسخت أقدامه كمخرج متمكن في أفلامه الستة الأولى، وقبل اندلاع ثورة يوليو ١٩٥٢ التي ستضيء له الضوء الأخضر فيتحقق له الانطلاق ويحقق نفسه على نحو ما يريد، كان صلاح أبو سيف قد استطاع إخراج فيلمين من أفلامه الستة اللاحقة التي أعلنت عن هويته الواقعية وترسخت بها شهرته. وكان أولها "لك يوم يا ظالم" (١٩٥١) الذي اضطر إلى المغامرة بإنتاجه بعد أن فشل في إيجاد أي منتج له. ورغم أن الفيلم مأخوذ عن رواية **تيريز راكا** *Thérèse Raquin* للكاتب الفرنسي الواقعي إميل زولا إلا أنه من الصعب تماما على مشاهد الفيلم أن يدرك أصل قصته الأجنبي. فقد نجح صلاح أبو سيف كليةً في إضفاء الطابع المحلي على أحداثها وشخصياتها بما أدخله عليها من تغييرات جذرية مبدعة. ولأول مرة يظهر الحمام الشعبي في السينما المصرية لتدور فيه أهم مشاهد الفيلم إلى جانب الحي الشعبي المصري الذي أصبح منذ هذا الفيلم بطلاً أساسياً لأفلامه الخمسة التالية وأفلام أخرى مما يأتي ذكره فيما بعد.

وكان فيلمه الثاني الذي نجح في إخراجه وعبّر عن هويته قبل الثورة (والثامن في ترتيب أعماله) هو فيلم "الأسطى حسن" (يونيو ١٩٥٢). وكان عليه أن يرفع في الفيلم لافتة "القناعة كنز لا يفنى" حتى يمرر - كما يقول - على الرقابة الملكية الإقطاعية الرسالة الحقيقية التى أرادها للفيلم، وهي تصوير حياة الفقراء الذين لا يملكون شيئاً في مقابل حياة الأغنياء الذين يملكون كل شيء. ويعيشون أيضا بكل شيء، ومنها نفوس الفقراء الذين تستدرج إحدى النساء الأثرياء واحدا من شبابهم إلى معاشرتها. وبذلك يضع الفيلم بذور الفكر الاشتراكي الذي يؤمن به المخرج ويواصل التعبير عنه في أفلام لاحقة بصورة أكثر نضجا.

ويتربع صلاح أبو سيف على عرش المدرسة الواقعية للسينما المصرية بأفلامه الأربعة اللاحقة التي بدأ إخراجها في أعقاب الثورة ووصل بها إلى ذروة التعبير عن هذه المدرسة حتى وقتها. وتعتبر الآن- بحق- من كلاسيكات السينما المصرية. وهي على التوالي: "ريا وسكينة" (١٩٥٣) و"الوحش" (١٩٥٤) و"شباب امرأة" (١٩٥٦) و"الفتوة" (١٩٥٧).

قصص الأفلام الثلاثة، الأول والثاني والرابع منها، استمدها من أحداث واقعية. الأول "ريا وسكينة" عن المرأتين اللتين تحملان نفس الاسم وقد روعتا الإسكندرية بجرائمهما عن طريق استدراج النساء إلى بيتهما وقتلهن للاستيلاء على مصاغهن. والثاني "الوحش" عن المجرم الذي روع الصعيد والشهير باسم الخط. وإن جمع الفيلم في شخصية الوحش بين شخصية الخط وشخصية مجرم آخر كان يدعى الأعمى.[٣] وكان الفيلم الرابع عن قضية

أثيرت عن واحد من حيتان سوق الخضار الذي يحتكر تجارة الخضار ويتحكم في أسعاره. أما "شباب امرأة" فاستوحى صلاح أبو سيف قصته من تجربته خلال بعثته القصيرة في باريس قبيل الحرب العالمية الثانية.

وقد يؤخذ على فيلم "ريا وسكينة" ميله إلى الطبيعية بعدم الكشف عن أسباب انحراف المرأتين، ولكن تفاصيل وصفه للبيئة من ناحية وإحكامه للتنفيذ السينمائي من ناحية أخرى جاء كل منهما على نحو لم يعهد في السينما المصرية من قبل مما أضفى على وقائعه الشعور بالمصداقية والقدرة على إقناع المشاهد بما يراه.

ويعتبر مشهد قتل الغازية زينات علوي من أقوى مشاهد السينما على المستوى العربي بل العالمي أيضا، حيث ارتفعت فيه اللغة السينمائية إلى أعلى مستوياتها، واتقن المخرج استخدام مفرداتها من زوايا اللقطات وأحجامها والتقطيع بينها والتأثير بالضوء إلى جانب ضربات موسيقى الزار المصرية الخاصة المؤثرة.

أما في "الوحش" الذي يدور في إحدى قرى الصعيد فلم يفته فيه تقديم الأسباب الاجتماعية للجريمة. وكشف عن علاقة المجرم بالسلطة حيث يخضع له العمدة الجبان، ويجمع بينه وبين الباشا - الإقطاعي الذي يرعاه - مصالح مشتركة، ويخشاه الناس لضعفهم وقلة حيلتهم. وبذلك يحقق الفيلم هدفه التنويري بالكشف عن آلية الجريمة وعلاقتها بالمجتمع مما يرفعه عن مستوى أفلام الجريمة إلى مستوى الأفلام الواقعية رغم ما فيه من جريمة ومطاردات.

ويبدو "شباب امرأة" من السطح دراسة نفسية لامرأة في خريف العمر تقتنص شابا جاء من القرية للتعليم في القاهرة. ولكن الفيلم يذهب إلى أعمق من ذلك حين يكشف بمهارة مقنعة عن أثر الأوضاع الاقتصادية في التحكم في المشاعر الخاصة للبشر وسلوكهم. وفي الحي الشعبي وداخل البيت الذي تملكه المرأة وبه السرجة تدور بعض مشاهده الهامة وتأتي نهاية المرأة تحت عجلة السرجة الحجرية الضخمة التي يجرها البغل.

أما فيلم "الفتوة" فهو ذروة هذه المجموعة بتكامل عناصره وشدة جاذبيته وعمق تحليله لآليات السوق الرأسمالي في مجتمع متخلف تحكمه سلطة سياسية فاسدة، مما تضيع معه الحقوق ويتحكم المستغلون في قوت العباد. وتأتي نهايته المفتوحة لتؤكد أن الدائرة تدور وأن الفساد قائم طالما أن النظام قائم بغض النظر عن بقاء الأشخاص أو تبديلهم. وكانت النهاية بذلك نهاية ثورية جديدة سواء على المستوى التكنيكي غير المسبوق أو على مستوى المعنى الذي يحمل التحريض على تغيير النظام. والفيلم بهذه النهاية التحريضية يتقدم خطوة أخرى إلى الأمام نحو مزيد من التنوير من أجل تغيير المجتمع.

وأهمية هذا الفيلم في نظري أنه لا يفقد قيمته حتى بعد انحسار الإيديولوجية الاشتراكية ذلك أن الفيلم لا يرفع مثل هذه الشعارات. ليس فيه كلمة واحدة عن الاشتراكية أو الرأسمالية وإنما الحقها النقاد بالفيلم وخاصة الاشتراكيون منهم. ولكن الفيلم - لأنه عمل فني كبير- فهو أكبر من كل تنظير. وهو بصدقه الشديد وإخلاصه في تقديم الحالة التي يفحصها، يساعدنا على الفهم وإدراك الأمور بعيدا عن أي رؤية مذهبية محدودة. كل ما هناك أن الحالة موضوع الدراسة كانت هذا السوق الذي يقع في مصر في زمن معين من تاريخها. وعن الفيلم

تقول ريتشر: "إنه عمل متميز وفريد، يتخطى به أبو سيف الحدود المحلية ليصبح به مخرجاً عالمياً، إنه ليس أهم أفلام مخرجه، بل من أهم أفلام السينما العربية كلها.. منذ اللحظة الأولى للفيلم تشعر أنك أمام قصة واقعية حقيقية جرت، ولاتزال تجري"؛[٤] كما تقول في مكان آخر عنه إنه "أعظم ما قدمته السينما المصرية حتى نهاية الخمسينات".[٥]

واقعية الطبقة المتوسطة

عقب المجموعة السابقة من الأفلام الواقعية التي نالت حظا كبيرا من الإشادة والتقدير وحققت إقبالا من الجمهور المصري على وجه الخصوص، عرج صلاح أبو سيف على إخراج مجموعة من الأفلام المعدة عن قصص إحسان عبد القدوس. وهي المجموعة التي لم يرض عنها بعض النقاد واعتبروها انحرافا من صلاح أبو سيف عن واقعيته التي نالت إعجابهم. وعندما أعد أحدهم خميس الخياطي رسالة للدكتوراه عن صلاح أبو سيف أسقطها من حسابه على أنها أقل قيمة. والحق أن هؤلاء النقاد ظلموا هذه الأفلام - في رأيي - ظلما فادحا.

وفي اعتقادي أن صلاح أبو سيف استطاع بهذه المجموعة الجديدة أن ينقلنا إلى مستوى آخر من مستويات الواقعية إذا نظرنا إلى الواقعية باعتبارها الأسلوب الموضوعي العقلاني في مناقشة هموم الناس ومشاكلهم وقيمهم، بغض النظر أن تجري أحداثها داخل الحارة والأحياء الشعبية كما أرادها هؤلاء النقاد أو خارجها كما أرادها صلاح أبو سيف هذه المرة.

ولعل مما يضاف إلى أهمية هذه المجموعة فضل مناقشة الواقع المعاش ولم تكن تحاسب وتفسر ماضيا كما في أفلامه السابقة. لقد وسع صلاح أبو سيف بهذه الأفلام من ساحة موضوعاته ورسالاتها. كما وسع من مساحة جمهوره أيضا الذي زاد إقباله عليها وخاصة في البلاد العربية على حد قول أبو سيف مما شجعه على تكرار إعداد قصص إحسان عبد القدوس للسينما، فأخرج منها ثمانية من أفلامه.[٦] ويمكن أن نضيف إلى هذه المجموعة فيلمي "هذا هو الحب" قصة محمد كامل حسن المحامي و"لوعة الحب" قصة جليل البنداري. لما بين هذين الفيلمين وبقية مجموعة إحسان من تقارب في الموضوع والهدف وتماثل في البيئة الاجتماعية. كما أن إخراجهما جاء خلال نفس الفترة الزمنية. وداخل هذه المجموعة الكبيرة نجد أن ثلاثة منها تختص بتبديد بعض الأوهام لدى الشباب في مجتمعنا. وهي إذ تناقش هذه الأوهام تضع بديلاً عنها قيما أخرى أقدر على مساعدتنا في الحياة.

في "هذا هو الحب" (١٩٥٨) يناقش الفيلم وهم بعض الشباب عن طهارة المرأة التي لا تاريخ لها قبل الزواج. ويبدد هذا الوهم بالوقائع الملموسة من خلال الأحداث. كما يناقش حق المرأة في عدم تدخل الزوج في تاريخها السابق، طالما أنه يحتفظ لنفسه بهذا الحق. إنها الدعوة إلى المساواة والندية في التعامل الأخلاقي بين الرجل والمرأة، الأمر الذي يصدم مشاعرنا الشرقية لكنه الأجدر بالاحترام وتحقيق السعادة في العلاقة بين الرجل والمرأة. ويتضمن الفيلم مشهداً من أكثر مشاهد السينما المصرية فكاهة وجاذبية، فضلا عن دلالته الاجتماعية، عندما تذهب والدة العريس لاختيار عروسة ابنها، فتقوم بشد شعرها لاختبار طبيعته، وتتحايل على شم فمها وقياس قوة بصرها وسلامة أسنانها بوسائل مفتعلة تثير الضحك على صاحبها بقدر ما تثير السخرية منه خاصة وأن الممثلة ماري منيب هي التي قامت بالدور.

وفي "أنا حرة" (١٩٥٩) يبدد الفيلم وهم المفهوم الخاطىء عن الحرية المطلقة التي لا وجود لها في الحياة. ويسير ببطلته خطوة بخطوة حتى تدرك أن الحرية الحقيقية هي الإيمان بمبدأ إنساني أو اجتماعي نخلص له ونعمل على تحقيقه فنغير مجتمعنا لما هو أفضل. وتكون هذه هي حريتنا الحقيقية حتى لو أدى بنا ذلك إلى السجن.

وفي "لوعة الحب" (١٩٦٠) يبدد الفيلم الوهم الشائع عند بعض الشباب الذي يربط مفهوم الرجولة بالعنف في معاملة الزوجة، حيث ينتهي الأمر بالزوجة الرقيقة المحبة لزوجها في بداية الفيلم إلى التفكير في الهروب من زوجها الفظ لولا اكتشاف الجنين في بطنها الذي يدعوها إلى التريث كما يدفع هذا الاكتشاف (إلى جانب عوامل أخرى) الزوج إلى تعديل معاملته لها. وينتهي الفيلم نهاية سعيدة مثل معظم أفلام صلاح أبو سيف- ولكن بعد أن يكون الدرس قد وصل للمشاهد.

ومن بين أفلام هذه المجموعة مما يستحق التنويه هنا أيضاثلاثة أفلام أخرى عن قصص إحسان عبد القدوس أولها "الوسادة الخالية". وكان أول هذه المجموعة ظهورا على الشاشة بعد "الفتوة" مباشرة وفي نفس سنة عرضه (١٩٥٧).

الفيلم رغم أنه فيلم غنائي رومانسي مائة في المائة عن شاب يعيش وهم الحب الأول الذي لا ينسى أو يحل محله حب آخر، حتى أنه يتمسك بهذا الحب رغم زواج حبيبته من غيره ورغم زواجه هو أيضا من بعدها. إلا أن هذا الحب الأول يتهاوى مع الزمن ويعمق حبه لزوجته وخاصة عندما تحمل منه وتمر بأزمة ولادة فاشلة فيخلع الدبلة الفضية من أصبعه التي ظلت رمزا لذلك الحب الذي كان وانتهى. أقول رغم أنه فيلم رومانسي تماما إلاأن تحليله لعاطفة الحب وتطورها جاء بناءً على التحليل العلمي لها. فهي مثل أي عاطفة قابلة للتغيير مع الزمن قوة وضعفا. ومن هذه الناحية يمكن أن يضاف هذا الفيلم إلى مجموعته السابقة أيضا الخاصة بتبديد الأوهام وتصحيح المفاهيم. وإنما أردت بالكلام عنه وحده هنا، لتبديد ماقد يخطر على الذهن من تناقض بين رومانسيته والواقعية فليس كل ما هو رومانسي غير واقعي.

ويكشف "الطريق المسدود" (١٩٥٨) عن معاناه المرأة في مجتمعنا الذكوري الذي يعاملها - وبصفة شبه مطلقة - كأنثي فقط، من خلال قصة فتاة تهرب من فساد أسرتها في المدينة فتجد نفسها أمام فساد أفظع، حيث أرادت أن تعمل مدرسة في منطقة ريفية. وذلك بسبب هذه النظرة الذكورية لها كأنثى. الفيلم عبارة عن صرخة ضد فساد هذه العلاقة بين الرجل والمرأة مما لا يسمح لها بممارسة حياتها بحرية. وهو من ناحية أخرى دفاع عن كرامة المرأة التي ترفض أن تبيع نفسها أو تتنازل. ومن هذه الناحية يمكن اعتبار هذا الفيلم إلى جانب فيلمي "هذا هو الحب" و"لوعة الحب" من أفلام عن حقوق المرأة.

أما ثالثها "لا تطفىء الشمس" (١٩٦١) فهو عن أسرة برجوازية فقدت بوصلة اتجاهها بعد موت الأب فتتنازعهم الرغبات الفردية. ويقضي على أحدهم طموحه الغاضب في حادثة تصادم، مما يزيد من كآبة حياة الاسرة. ولكنها لا تلبث في النهاية أن تجد وحدتها وسلامتها في الانخراط في العمل لصالح القضية الوطنية. ويكون انطلاقهم في العمل الوطني هو بمثابة الشمس التي تعيد الدفء إلى علاقاتهم.

إن هذه المجموعة من أفلام صلاح أبو سيف عن قصص إحسان عبد القدوس وغيره

في ظل الواقعية الرحبة، تضيف إلى مجد صلاح أبو سيف لمجموعته الأولى مجدا جديدا بتوسيع نطاق واقعيته وتوسيع تأثيرها.

وإلى جانب هاتين المجموعتين السابقتين من الأفلام هناك العديد من أفلام صلاح أبو سيف الأخرى مما يستحق التوقف عندها. وإذا كانت المجموعة الأولى قد جاءت متوالية من عام ١٩٥١ حتى ١٩٥٧ وكان معظم المجموعة الثانية كذلك تقريبا من ١٩٥٧ حتى ١٩٦١ فإن المجموعات الثلاث اللاحقة تتداخل فيما بينها وبين غيرها. وبتجاوز هذا التداخل يمكننا أن نحددها على النحو التالي:

أفلام المشاركة

يعتبر صلاح أبو سيف المخرج المصري صاحب الخبرة المتنوعة في مجال أفلام المشاركة. فهو صاحب التجربة القديمة في إخراج النسخة العربية من فيلم "الصقر" (١٩٤٩) المصري الإيطالي المشترك. كما شارك في تجربة من نوع آخر في فيلم "سنة أولى حب" (١٩٧٤) حيث اقتسم إخراج المشاهد مع أربعة آخرين من المخرجين. ولكن لعل أنضج هذه التجارب - وما يهمنا التنويه إليه - هو تجربته في فيلمي "البنات والصيف" (١٩٦٠) و"ثلاث نساء" (١٩٦٩) حيث كان كل منها عبارة عن ثلاث قصص اختص صلاح بإخراج واحدة منها في كل فيلم.

في الفيلم الاول قدم من خلال قصته بورتريه واضح الملامح لمشاعر رجل في خريف العمر نحو خادمته الشابة وما ينجم عن ذلك من مفارقات. أما الفيلم الثاني فقدم من خلال قصته القصيرة ما يعتبر إسكتشاً ساخراً عن امرأة تحاول الإيقاع برجل متزوج للزواج منها مستعينة في ذلك بالخرافات السحرية، وتصدمها الحقيقة في النهاية، مواصلاً بذلك محاربته للأوهام التي تعشش في عقول بعض الناس في مجتمعنا.

أفلام سجالية

يختلف النقاد عادة حول الأفلام، لكن الاختلاف هنا حول كل فيلم منها كان حادا، أكثر حدة من أي فيلم آخر من أفلام صلاح أبو سيف، مما يثير علامات الاستفهام ويجعل من كل فيلم قضية في ذاته. ولا شك أن ما أثارته هذه الأفلام من جدل وما فجرته من أراء ومواقف متناقضة كان عاملاً اضافياً في مضاعفة تأثيرها التنويري بمزيد من إثارة الوعي بما تطرحه من قضايا.

ومازال في ظاهرة هذه الأفلام من الغموض ما ينتظر حتى الآن من يفضه. وأولها فيلم "بين السماء والأرض" (١٩٥٩) الذي قوبل بإعراض شديد من النقاد والجمهور معا عند أول عرضه، مما أصاب مخرجه بأكبر صدمة في حياته الفنية-على حد قوله-لأنه كان يعتبره فتحا من فتوحات أعماله.(٧) ومر أكثر من عشر سنوات قبل أن يعترف النقاد بهذا الفتح ويشيدون به، ويعيدون اكتشافه مع إعادة عرضه في التليفزيون.

والفيلم يمثل - بحق - تجربة نادرة حيث يجمع بين أربع عشرة شخصية مختلفة

يتعرضون للخطورة داخل مصعد يتوقف لمدة تربو على الساعة والنصف، وما ينجم عن هذا من مفارقات وما يستدعيه من إعادة النظر في الحياة. غير أن اعتماد الفيلم- في رأيى- على الحوار أساسا، هو ما جعله أقرب للنجاح بالتليفزيون عنه بالسينما. ويكتب كامل التلمساني المخرج والناقد وصديق صلاح أبو سيف، عن الفيلم فيقول:

> فيلم عربي يشير أكثر من مشكلة تحير الجماهير التي رأته وكذلك النقاد الذين تعرضوا له، فهو كاسمه يقف بين.. السماء والأرض.
>
> قال عنه البعض إنه يرتفع بفننا السينمائي إلى السماء. وقال البعض الآخر، إنه هوى بمخرجه وبكاتبه إلى الأرض. وكلا القولين خطأ. فالفيلم تجربة جديدة على السينما العربية إخراجا وتأليفا. وهذا الفيلم قربان لا بد منه للوصول إلى طريق الخلاص من الرقص الداعر والغناء السقيم والقصص التافه. فنؤيد إذن صلاح أبو سيف. ونؤيد نجيب محفوظ في تجربتهما هذه الجريئة.(٨)

وجذب النقاد في "لا وقت للحب" (١٩٦٢) أنه فيلم يعبر عن واقعنا الثوري على حد قول أحدهم.(٩) وذلك من خلال قصة حب لمدرسة شابة مع أحد الشبان الذين يشاركون في حرب العصابات التي كان يشنها الشباب المصري على معسكرات الإنجليز بالقناة في الخمسينيات. ولكن النقاد اختلفوا على مستوى تنفيذ الفيلم وخاصة مشهده الأخير الذي يؤدي فيه الاطفال أغنية يحذرون بها الفدائي من الاقتراب من الحي المحاصرين داخله. فبينما ربط البعض(١٠) بينه والمشهد العالمي المماثل تقريبا في فيلم "فيفا زاباتا" إخراج إيليا كازان، نجد آخرين احتجوا على افتعاله، وفريق ثالث لم يثر هذا المشهد احتجاجه كما أثار البعض ولكن كان يفضل عليه نهاية القصة الأصلية.(١١)

وفي رأيي أن الفيلم به من مناطق القوة ما يصل إلى حد الاكتشاف منها وصفه لبعض جوانب البيئة، ومنها شخصية صديق البطل التي جاءت على نحو جديد تماما في أفلامنا. كما كانت شخصية مركبة عميقة الأغوار أداها بمهارة - ولأول مرة ممثلا - المبدع صلاح جاهين.

وعن "الزوجة الثانية" وضع الناقد سمير فريد عنوانا لمقاله يحمل أقسى ما وجه لصلاح أبو سيف من نقد: "أيتها الواقعية كم من الجرائم ترتكب باسمك".(١٢) وإن أنهى مقاله بما يشبه الاعتذار حين قال: "إننا ندخل إلى دار العرض لمشاهدة أحد أفلام صلاح أبو سيف.. ونحن نفيض بالأمل، فإذا ضاع هذا الأمل فأي شيء يبقى للفيلم المصري غير مزيد من الفساد والتحلل".(١٣)

والحق أن الفيلم لا يستحق كل هذا العنف في نقده. فهو أحد أفلام صلاح أبو سيف الواقعية الجيدة والمضيئة حول موضوعه الأثير وهو العدالة الاجتماعية، من خلال إبراز الظلم الواقع على الفقراء وما يخلف هذا الظلم من فساد الحياة، ومنه فساد حياة الإقطاعي نفسه في هذا الفيلم.

وإن كنت آخذ على الفيلم افتقاده لوحدة الأسلوب، ذلك أن النصف الأول منه سار

على الأسلوب الواقعي التقليدي في سرد قصة العمدة الجشع الذي يطمع في كل شيء حتى يطمع في أن ينجب ابنا بزواج جديد من إحدى الفلاحات الشابات رغم زواجها، فيفرض على زوجها بجبروته وسطوته أن يطلقها ليتزوجها هو. وعند هذا الحد يلتقى الفيلم مع القصة الأصلية التي كتبها رشدي صالح حيث يصاب الزوج المسكين بالذهول ويتحول إلى درويش في نهاية القصة. ولكن الجزء الثاني من الفيلم المضاف إلى القصة الأصلية وفيه تنتقم الزوجة من العمدة بالامتناع عن معاشرته بينما تعود إلى معاشرة زوجها السابق سرا وتنجب منه ولدا فتقضي على العمدة كمدا، جاء على نمط الكوميديا السوداء. وبذلك فقد الفيلم وحدة الأسلوب مما أفقده أيضا وحدة المشاعر لدى المشاهد.

وتسبب فيلم "القضية ٦٨" عام ١٩٦٨ في صدمة أخرى لصلاح أبو سيف على غرار صدمته في فيلم "بين السماء والأرض"، ولكن لأسباب أخرى حيث قاوم البوليس عرض الفيلم ورفعه قسرا من دار العرض على حد قول صلاح أبو سيف.(١٤) والسبب الثاني هو الهجوم الشديد الذي ووجه به الفيلم من النقاد في مصر على غير ما يتوقعه تماما، حيث كان يظن للمرة الثانية أنه يقدم فيلما رائدا من أفلامه التي لا تتكرر.

الفيلم يهاجم بشدة فعلا سلبية الأجهزة وبيروقراطيتها وانتهازية أعضاء الاتحاد الاشتراكي في ظل سطوة النظام الاشتراكي. وذلك من خلال استعراض العمل داخل إحدى لجانه الشعبية في مواجهتها لمشكلة شرخ في البيت الذي تجتمع فيه اللجنة. وينتهي البيت بالانهيار على أصحابه. غير أن الخطابية في الحوار ومسرحية البناء غلبت عليه. ويرى الناقد كمال رمزي أن "التناقض بين مادة الفيلم التراجيدية والأسلوب الكاريكاتيري في تقديمه قد تسبب في تشتيت مشاعر الجمهور، وقدم في النهاية فيلما لا طعم له".(١٥)

غير أن الفيلم يعاد اكتشافه من جديد عندما يعرض بالخارج ويشيد بجرأته النقاد غير المصريين ومما يقوله حكيم نصر من المغرب:

> يتجاوز المخرج مجرد الطرح الساذج للقضية إلى اتخاذ موقف من سياسة اعتمدت في سيرها لتغيير المجتمع على اللعب بكل الأوراق. نجد هذه الفكرة في شخصية منجد الذي حاول أن يقرب بين جميع الناس ولكنه فشل، فسقط في الفخ الذى حاول ألا يقع فيه منذ البدء.(١٦)

وترتفع حرارة النقد إلى ذروتها مرة أخرى في فيلم "حمام الملاطيلي" (١٩٧٣) حتى يصل الأمر بالناقد حسن إمام عمر أن يضع عنواناً لمقاله "صادروا هذا الفيلم"(١٧) ويضع سمير فريد عنواناً لمقاله "سينما فضيحة نعم. ولكن لماذا؟"(١٨) بينما نجد في مقابل هذا الهجوم من يقول "أن صلاح أبو سيف لا يرينا عرى الأجساد فحسب، بل يرينا قبل كل شيء: عرى الارواح في جرأة فريدة تحتقر النفاق، جرأة قاسية لكن فيها سر الشفاء".(١٩) أما الناقد سمير نصري فقد كتب عنواناً لمقاله "إصحي يا مصر.. صرخة "حمام الملاطيلي" قبل الحرب".(٢٠)

الواضح أن ما أثار النقاد بصفة خاصة ضد الفيلم هو مشاهد الجنس التي امتلأ بها،

مضافاً إليها الظهور المتكرر المفاجيء لذلك الدرويش الذي يصرخ في كل مرة "إصحي يا مصر" ..ويحكى بلا مبرر درامي واضح بعض الحكايات التاريخية ذات المغزى، وذلك من خلال قصة الفيلم التي تدور حول شاب من مهجري الإسماعيلية في أعقاب حرب ٦٧، جاء إلى القاهرة بحثا عن عمل فيتكشف له فساد المدينة، ويرى أن الحل في العودة إلى الإسماعيلية رمزا لضرورة الحرب مع العدو وحتميتها (كما يكرر الدرويش). وفي اعتقادي لو أن مشاهد الجنس كانت أقل، وحذف هذا الدرويش أو قل ظهوره، لأصبح الفيلم أكثر إحكاما، وإن ظل حتى على وضعه هذا لا يخلو من التميز.

ويصل الخلاف مرة أخرى إلى ذروة من ذرواته العالية حول فيلم من أهم أفلام صلاح أبو سيف ومن أكثرها تمايزا وهو "المواطن مصري" (١٩٩١) المأخوذ عن رواية يوسف القعيد **الحرب في بر مصر**. وعن عمل صلاح أبو سيف لهذا الفيلم يقول الناقد رؤوف توفيق: "الأستاذ مازال أستاذاً عظيماً ومتواضعاً وعميقاً.. عاد ليقول كلمة جريئة وهامة، ربما لم يجرؤ أحـــد - سينمائيا - أن يقولها حتى هذه اللحظة".(٢١) ويعلن كمال رمزى عن رأيه في الفيلم بداية من عنوان مقاله "المواطن مصري شهادة حية على فترة من التاريخ".(٢٢) وتحت عنوان "عودة الروح إلى الواقعية" يقول سمير فريد عن الفيلم: "ذروة أفلامه في مسيرته الطويلة العظيمة.. ومن الناحية الفكرية أهم فيلم عن الفلاح المصري منذ فيلم "الأرض" الذي أخرجه يوسف شاهين"(٢٣) أما الكاتب محمد عودة فيقول إنه "أفضل وأجمل وأشجع وأصدق عمل قدمته السينما المصرية منذ زمن بعيد.. بل إنه أحد كلاسيكيات الفن والوعي المعاصر. وسوف يضاف إلى التراث، وسوف يبقى لكل العصور. وإذا ما أراد أحد أن يعرف فيما بعد حقيقة ما جرى ويجري لمصر في هذا العصر، سوف يكفيه أن يرجع إلى هذه الوثيقة".(٢٤)

الفيلم يتناول قصة أسرة من الفلاحين المستفيدين من الإصلاح الزراعي في عهد عبد الناصر والذين أضرت بهم القوانين الجديدة في عهد السادات. ويقبل ابن الأسرة الوحيد الالتحاق بالجندية بدلا من ابن العمدة حفاظا على رمق الحياة لوالديه وإخوته البنات. ويستشهد الشاب في حرب العبور عام ١٩٧٣ وهو يحمل اسم ابن العمدة، فيحمل العمدة (زورا) شرف شهادة الابن الذي لا تجرؤ أسرته الحقيقة أن تنسبه إليها حفاظا على بقائها.

لذلك هب مناصري عهد السادات ضد الفيلم، وأخذ الهجوم طابعا سياسيا. وكانت الكاتبة حسن شاه أكثر المهاجمين شراسة في إلصاق المآخذ الفنية والتهم السياسية بالفيلم. غير أن هجومها في جوهره كان من أجل الدفاع عن عهد السادات وإدانة عهد عبد الناصر.(٢٥) ورغم أن الكاتب صلاح منتصر أقر بقيمة الفيلم الفنية إلا أنه أخذ عليه ما اعتبره "تزويرا للتاريخ" حيث لم يطرد فلاح من أرضه في عهد السادات كما جاء في الفيلم.(٢٦) أما الناقد مصطفى درويش فيصف الفيلم بأنه "واقعية عفا عليها الزمان".(٢٧)

والحق أن الفيلم جاء على قدر كبير من الإحكام والقوة الدرامية. ومن أهم عوامل قوته- في رأيي- أنه نجح في الحفاظ على مستواه المأسوي بالتوقف (مونتاجيا) في كل مرة عند اللحظة المناسبة دون الانزلاق إلى التأثيرات الميلودرامية الزاعقة رغم توفر احتمالاتها. ولم تتوقف عقدته على مسألة خروج الفلاح من أرضه أو عدم خروجه منها كما يذهب صلاح منتصر، وإنما تقوم عقدته الدرامية أساسا على الفارق الطبقي الشاسع بين العمدة والفلاح الذي يسمح للأول بهذا الاستغلال البشع للثاني. وهو ما يمكن أن يحدث حتى الآن بغض النظر عن

تغير الظروف. والفيلم "بعيدا عن تصفية الحسابات بين مؤيدي نظامين" - على حد قول ماجدة موريس "ينسجم مع رؤية مخرجه للعدل الاجتماعي المفقود في كل أفلامه الكبيرة العظيمة من "شباب امرأة" إلى "الفتوة" إلى "الزوجة الثانية" أو "بداية ونهاية" و"القاهرة ٣٠"."(٢٨)

أفلام في القمة

وهي مجموعة الأفلام المتأخرة التي أشاد بها النقاد عامة على غرار ما أشادوا بالمجموعة الأولى وإن جاءت هذه المجموعة أكثر نضجا تعبر عن تجربة مخرجها الطويلة في هذا المجال وقد أخذت في الازدياد رهافة فنية وعمقا فكريا. ولعل جزءا كبيرا من أهميتها أن اثنين منها عن روايات لنجيب محفوظ (الذى أسهم بكتابة السيناريو لمعظم أعماله الأولى) وهما "بداية ونهاية" التي كانت أول رواية تعد للسينما عن أعمال نجيب محفوظ، والثانية "القاهرة ٣٠". والفيلم الثالث منها عن أهم روايات يوسف السباعي وهي "السقا مات". ورغم أن الفيلم الرابع "البداية" لم يؤخذ عن رواية لها قيمتها وإنما كتب للسينما مباشرة، وربما لهذا السبب نفسه جاء على نحو غير مسبوق وحلق إلى أعالي مستوى الفن السينمائي. وإن كنا قد وضعنا هذه المجموعة وحدها في النهاية فليس هناك ما يمنع من وضع أفلام أخرى مما سبق ذكره على نفس مستواها بغض النظر عن خلاف النقاد حولها.

عن فيلم "بداية ونهاية" (١٩٦٠) يقول الكاتب رجاء النقاش: "في هذا الفيلم استطعنا أن نرى من خلال أسلوب سينمائي شديد الوضوح والذكاء صورة لمجتمعنا القديم قبل الثورة وهي الصورة التي رسمها نجيب محفوظ في سطور روايته".(٢٩) وفي كتابي نجيب محفوظ على الشاشة سبق أن ذكرت "رغم أن "بداية ونهاية" كان أول الأفلام التي أعدت عن روايات نجيب محفوظ إلا أنه كان أفضلها وأقربها إلى روح النص".(٣٠) ويظل هذا الحكم سارياً حتى الآن فيما يخص اقتراب الفيلم من روح النص بل وبنائه الفني أيضا ولكنه لم يعد هو وحده أفضلها سينمائيا حيث جاء بعد ذلك من الأفلام ما ينافسه في ذلك.

ويشير الكاتب أحمد حمروش ضمن كلامه عن فيلم "بداية ونهاية" إلى أهمية الإعداد الأمين للفيلم عن الرواية مما يسمح بنقل رسالتها "إلى مئات الألوف من الناس الذين لا يقبلون على القراءة ولكنهم يذهبون إلى السينما"(٣١) ولا شك أن في ذلك ما يوحد وجدان الامة بين من يقرأ ومن لا يقرأ بالإضافة إلى قدرة الفيلم الأوسع على تشكيل الوعي وإيقاظه بمثل هذا العمل الفريد والعميق.

وعن الفيلم تقول إريكا ريتشر: "مثل باقي أفلام صلاح أبو سيف الهامة نجد فيلم "بداية ونهاية" يمتلىء بكل مظاهر الحياة الاجتماعية المتناقضة. ويستعرضها أبو سيف بصورة حيوية، بطريقة رأسية (حياة الأسرة) وبطريقة أفقية (حياة المجتمع). يتعرض أبو سيف لحياة الأسرة ومرورها من مرحلة سيئة إلى مرحلة أسوأ، كما يتعرض لحياة الحارة الفقيرة التي تسكن فيها الأسرة، وحياة العاهرات التي يعيشها الأخ الأكبر البلطجي وحياة القصور الفاخرة التي يعيشها القريب الثري للأسرة. وينتقل أبو سيف من حياة إلى أخرى من خلال بناء درامي محكم ثري".(٣٢)

ويدل اهتمام صلاح أبو سيف (التاريخي) برواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"

التي حولها فيما بعد إلى فيلم "القاهرة ٣٠" على مدى تأصل ما تحمله هذه الرواية من أفكار في وجدانه ومعايشته الطويلة لها حيث يقول:

> إنه بدأ باهتمامه بالرواية منذ نشرها في ١٩٤٥ وقدمها للرقابة أربع مرات قبل وبعد الثورة وذلك قبل أن يوافقوا له على إعدادها في المرة الخامسة.

وكان ذلك عام ١٩٦٤ أي بعد حوالى عشرين عاما من إصدار الرواية.(٣٣)

ويقول رجاء النقاش عن الفيلم:

> إن صلاح يعود بنا في فيلم "القاهرة ٣٠" إلى عام ١٩٣٠، إلى الجو الاجتماعي والفكري والنفسي في تلك الفترة، إلى الاختناق الذي كان الناس يعانونه في تلك الفترة المتأزمة من حياتنا. استطاع أن يعود بنا إلى هذا الجو الذي كان مليئا بالطربوش الطويل، والمنشورات والمظاهرات، وصوت عبد الوهاب القديم، والانتهازيين والثوريين، والعشاق والقوادين. تلك هي "القاهرة ٣٠" كما جسدها صلاح أبو سيف بفنه الجميل الاصيل.(٣٤)

ويضيف الكاتب بهيج نصار إلى ما سبق "... فهو فيلم يحكي قصة مرحلة بأسرها لنستشف من ثناياها قسمات مرحلة أخرى مقبلة، فيلم عن مجتمع الرجعية كله لنستشف منه مجتمع الاشتراكية المأمول".(٣٥)

وعن كتاب **يوميات فيلم** الذي سجل يوميات إبداع فيلم "القاهرة ٣٠" نجد في فصله الأخير مما جاء من أقوال بهيج نصار في **الجمهورية** في ١٩٦٦/١٠/٧ "لعل يوما يأتي ليسجل فيه مؤرخو السينما أن هذا الفيلم كان نقطة بدء لارتباط الفيلم المصري بقضايا الاشتراكية". ويقول الكاتب يوسف إدريس في اليوم التالي في ١٩٦٦/١٠/٨ بجريدة **الجمهورية** أيضا: "لا شك أن فيلم "القاهرة ٣٠" عمل مشرف للسينما المصرية، وعلامة من علامات الطريق".(٣٦)

أما الكاتب مصطفى محمود فيكتب في **روز اليوسف** في ١٩٦٦/١٠/١٠: "كل لقطة مدروسة غنية بالتفاصيل والرموز الموحية، من الممثل الرئيسي إلى الخلفية البعيدة وراءه، إلى عابري السبيل الذين يمرقون في الكادر لحظة ثم يختفون، إلى الإعلان الملصق مصادفة على عمود النور، إلى الأسطوانة التي تدور في بيت الجيران. حروف سينمائية منتقاة بعناية لتؤلف اللغة والمعنى والجو المطلوب لتصل بالمتفرج إلى غاية الإقناع".(٣٧)

ويبدى نجيب محفوظ رأيه في الفيلم في حديث له مع صافيناز كاظم إذ يقول: "أرأيت كيف كان الفيلم هادفا بكل أناقة؟ تجربة هذا الفيلم نقطة إثبات في النقاش بأن

العمل الفني الهادف لا يعني إلغاء الجمال أو المتعة أو البلاغة منه". (٣٨)

إلى هنا وكل ما سبق من أفلام صلاح أبو سيف يمكن أن يوضع على جانب بينما يوضع الفيلمين التاليين على جانب آخر أو على جانبيين حيث أن كلاً منهما يختلف عن الآخر اختلافاً تاماً.

إن كل ما سبق ذكره من أفلام صلاح أبو سيف هو إما في حدود واقعية الفقراء والحارة أو واقعية الطبقة المتوسطة. في الأولى كانت الحارة أو الحي الشعبي هو المكان، والفقراء هم الناس، والموضوع هو العدالة الاجتماعية غالبا أو فساد السلطة أو فساد الوضع الاجتماعي والاقتصادي، والهدف هو تغيير المجتمع لما هو أفضل بتحقيق العدالة الاجتماعية وطهارة السلطة. وفي واقعية الطبقة المتوسطة كان المكان هو القصور أو المنازل المريحة، والناس هم أبناء المدينة من الطبقة الوسطى الميسرة، والهدف هو تغيير بعض القيم الاجتماعية والأخلاقية.

أما صلاح في فيلم "السقا مات" (١٩٧٧) فهو ينتقل إلى مستوى آخر من مستويات الواقعية لأول مرة. وهو ما يمكن أن نطلق عليه الواقعية الشعرية الذي استطاع أن يقدم لنا منها بهذا الفيلم واحداً من أفضل نماذجها إن لم يكن أفضلها بالفعل في السينما المصرية. والفيلم إذ يتفق مع واقعية الحارة في اختياره البيئة (المكان والناس) وفي وصفه الدقيق لها إلا أنه يختلف عنها في توظيفها أسلوبا وموضوعا. وهو إذا كان قد اتخذ له الأسلوب الشعري السينمائي فقد كان موضوعه أبعد ما يكون عن كل الموضوعات السابقة. موضوعه هو الموت، من خلال قصة رقيقة لصداقة حميمة تنشأ بين رجلين على طرفي نقيض. أحدهما السقا الذي زهد في الدنيا بعد موت زوجته وغاب في تأملات متافيزيقية، وآخر مطيباتي مآتم يقبل على الحياة في نهم تملؤه شهوة قوية لالتهام الطعام والنساء، ومن خلال هذه الصداقة، يناقش الفيلم مفهوم الحياة والموت بروح من الفكاهة المصرية الراقية. والهدف هنا يختلف عن كل ما سبق في الأفلام فلم يعد هو تغيير المجتمع أو تغيير الأخلاق من أجل مجتمع أفضل، وإنما تغيير الأفكار، وخاصة فيما يتعلق بالموت من أجل حياة أفضل.

وعن هذا الفيلم يكتب الناقد سامي السلاموني مقاله تحت عنوان "فيلم عظيم لأبو سيف الذي نعرفه" وفيه يقول:

> اعترف من البداية بأنني مبهور بهذا الفيلم.. إن "السقا مات" من الأفلام القليلة العظيمة التي يتهيب الناقد كثيرا من الاقتراب منها.. ومع ذلك فإن العناصر الفنية وحدها لفيلم "السقا مات" وبمنتهى الموضوعية والتجرد هي التي تجعله في تقديري الشخصي ليس فقط أفضل أفلام صلاح أبو سيف على الإطلاق، بل وأفضل فيلم مصري في السنوات العشرة الأخيرة، إن لم يكن في مساحة أكبر من هذا بكثير في عمر السينما المصرية. (٣٩)

أما الفيلم الأخير في هذه الدراسة وهو "البداية" (١٩٨٦) فقد جاء على غير ما سبق

كله. قد نجد بعض البذور مما يتعلق بروحه الفكاهية الغامرة في بعض مشاهد الأفلام السابقة وربما على الأخص الفيلم الفكاهي الذي أخرجه صلاح أبو سيف في بدايات حياته الفنية "شارع البهلوان" (١٩٤٩). ولكنه في مجمله على غير مثل سابق في أعماله وفي السينما المصرية عامة. فالمكان ليس كأي مكان.. واحة منعزلة وسط صحراء مهجورة من الناس منذ حرب سابقة لا نعرفها. والناس ليسوا ناسا وإنما رموز للبشر: الفلاح ورجل الأعمال والمثقف والصحفية والرياضي والعالمة والمضيفة.. هبطوا على هذا المكان بعد أن سقطت بهم الطائرة. وتتفاعل هذه الرموز من خلال قصة خيالية تبدأ بلعبة المقامرة على امتلاك الواحة التي لا يلبث رجل الأعمال بخداعه أن يعلن امتلاكه لها. ويبدأ في إقامة حكمه الديكتاتوري الانتهازي مستعينا بالرياضي الساذج، والفلاح المؤمن عن جهل، ومستغلا الجميع.

ونتابع مع الفيلم تفاعلات العلاقة بين هذه الرموز وبعضها لتكشف لنا معاني الاستغلال وسؤ الفهم للدين وفساد الإعلام والظلم وفقدان العدالة وانعدام المساواة.. عندما تقوم الديكتاتورية المستغلة. وفي المقابل يكشف الفيلم عن روعة حلم الديمقراطية التي يمكن أن تخلصنا من كل هذه العيوب.

إنه فيلم عبارة عن مناقشة سياسية جادة عن مفهوم الديكتاتورية ومفاسدها. والهدف هو الدعوة إلى الديمقراطية والتمسك بها. وذلك من خلال تفاصيل دقيقة وعديدة، جميلة وساخرة ومضحكة، وفيها الكثير من الخيال والمتعة والتنوير.

إنها قصة خيالية قد تبدو بعيدة عن الواقعية في الظاهر لكنها في صميم الواقعية الرحبة التي لا ضفاف لها. ذلك أنها رغم استغراقها في الخيال ليست بعيدة عن الواقع، فهي في كل تفاصيلها تحيلنا إليه. والحق أن كل عمل فني جيد سواء تمثلت فيه ملابسات الواقع بكثافة أو تمثل فيه الخيال البعيد عن الواقع المعاش هو من الأعمال الواقعية طالما أنه يحيلنا إلى الواقع من ناحية ويدعونا إلى تغييره من ناحية أخرى، وطالما أنه يقوم على منطق عقلي مفهوم نستطيع من خلاله أن نفهم ما يدور ونقتنع به ونربطه بالواقع بغض النظر عن استغراقه في الخيال. وكل عمل فني يقوم على غير المنطق العقلاني، أي يقوم على الصدفة البحتة ويقف عند حد دغدغة الحواس وإثارة الغرائز هو عمل رديء وهو عمل بعيد عن الواقعية. ولذلك صح لصلاح أبو سيف أن يكتب في نهاية فيلمه: "كان هدفي أن أقدم لكم فيلما ليس له صلة بالواقع. ولكن الطبع يغلب التطبع. فإذا بالفيلم كما شاهدتموه يصبح واحداً من أفلامي الواقعية".(٤٠) وهو ما يؤكد وعي المخرج بما يفعله.

وعن الفيلم يقول خميس خياطي: "كل مشهد فيه مكون بطريقة تجعل المشاهد يضع أصبعه على الجرح الذي ينزف في حياة الشعوب العربية.. ويتمثل هذا الجرح أولا في فساد الحياة السياسية".(٤١) وتحت عنوان "البداية قصيدة شديدة التماسك والواقعية"، تشير هدى شعراوي *إلى الملاكم والفلاح اللذين يخدعهما* نبيه بيه المحامي رجل الأعمال بقولها: "وهنا يؤكد الأستاذ صلاح أبو سيف على خطورة الجهل، وأنه لا يكفي أن يكون الإنسان قويا أو مؤمنا فقط، فلا بد أن ترتبط القوة والإيمان في نسيج واحد قوي مع العلم".(٤٢) ويقول مصطفى درويش: "وفي ظني أن صلاح أبو سيف قد بلغ قمة نضجه السينمائي في "البداية" حيث طرح التساؤلات بعد التساؤلات في طبيعة السلطة والتسلط، ثم قدم الإجابات التي تحمل معنى التحدي لحكم الفرد المطلق"(٤٣)... "ولعل مشهد العروض التليفزيونية بتفاصيله

الكثيرة التي تموج بالحركة وتضج بالأصوات العالية في تمجيد ديكتاتور "تبيهاليا" ودغدغة حواسه المريضة، لعلها أجمل مشاهد الفيلم وأكثرها بلاغة وبيانا للدور الذي تلعبه أجهزة الإعلام في الإفساد العام".(٤٤)

ونختتم أقوال النقاد عن هذا الفيلم بقول الباحث حسن عطية:

> إن فيلم "البداية" هو صياغة سينمائية لفكر صلاح أبو سيف في قضية الحكم الداعي إلى إقامة دعائمه على أسس ديمقراطية اشتراكية تتحقق في مجتمعه بالجهد المتكافىء في الإنتاج، والعدالة المتساوية في التوزيع، والملكية العامة لأدوات الإنتاج، وحرية الرأي للجميع...
>
> وهو يصيغ فكره هذا بأسلوب سينمائي بسيط يعتمد على خلق التناقض الساخر بين طبيعة الشخصية والموقف الجديد الذي توجد فيه.. وينجح في خلق الكوميديا الراقية من داخل الموقف الدرامي، والفارس [farce] اللاذع من داخل الفكر النقدي الواعي.(٤٥)

لم يكن صلاح أبو سيف إذن من أصحاب بيضة الديك أمثال كمال سليم الذي لم يصمد لإخراج أكثر من فيلم واحد من الأفلام الواقعية الجادة وبعده استغرقته أعمال تافهة. وكذلك كان كامل التلمساني الذي أخرج "السوق السوداء" (١٩٤٦) ولم يواصل. ولكن صلاح أبو سيف لم يلن أو يهرب ولم يتخل عن دوره وصمد في وجه تيارات الابتذال. وكان - على حد قول سامي السلاموني- "أكثر مخرجينا وعيا سياسيا وقدرة على الفهم والتحليل لعلاقات القوى في المجتمع المصري منذ الثلاثينات".(٤٦)

لقد واصل صلاح أبو سيف الطريق بهمة وإرادة لم يملكها غيره حتى الآن. وقدم من الأعمال الفنية الواقعية العقلانية المضيئة للوعي ما يعتبر تراثا كاملا (٤١ فيلما). ولولا أعماله الأولى ومواصلته لها لما استطاع غيره أن يبدأ فضلا عن أن يواصل. ولعل السر في قدرته على المواصلة هو احترامه لثقافة الجمهور وذوقه دون الخضوع له، ونجاحه في التوفيق بين ما يريد أن يقول وما يتقبله الجمهور فهما وتذوقا. ولعل موضع قوته من هذه الناحية هو موضع ضعفه الذي يؤخذ عليه أحيانا بما يقدمه من تنازلات. لكن تنازلاته تبقى جزئية إلى جانب ما ينجح في تحقيقه وتوصيله، تاركا لمن يأتوا بعده أن يحققوا خطوات أكثر صرامة وأكثر منهجية وأعمق وعيا بظروفهم.

ويكفي صلاح أبو سيف أن ما قدمه أكثر من مجرد تمهيد الطريق. لقد عبده بالأسفلت الصلد، وسار فيه أشواطا بعيدة. ولم يبق لمن يأتي بعده إلا أن ينطلق، وهو ما حدث بالفعل.

لم تذهب جهود صلاح هباءً ولم تقتصر أفضاله على من عاصروه، بل امتدت لتشمل كل من جاءوا بعده وتتلمذوا على يديه وأصبحوا يمثلون الموجة الثالثة من المخرجين الكبار أمثال: شادي عبد السلام الذي عمل معه مساعدا في أكثر من فيلم، ورأفت الميهي ومحمد خان اللذين عملا تحت إشرافه في شركة فلمنتاج وأشرف فهمي وعلي بدرخان وعاطف الطيب

وعلي عبد الخالق وخيري بشارة وداود عبد السيد الذين تتلمذوا على يديه في معهد السينما.

وحتى من جاء بعدهم من الجيل الجديد أصحاب الأفلام الأولى ممن درسوا على يديه في المعهد أيضا وأبرزهم شريف عرفة ورضوان الكاشف وسعيد حامد وتشهد أعمالهم على تأثرهم بأعماله.

إن صلاح أبو سيف بأعماله الواقعية العقلانية هو نجيب محفوظ السينما المصرية ولا شك أن التأثير الفني والتنويري لأعماله- أطال الله في عمره - سيظل باقيا ما بقيت السينما المصرية والثقافة المصرية.

هوامش

١- اريكا ريتشر، **في صحة السينما المصرية**، ترجمة عادل حمودة (القاهرة: مكتبة روزاليوسف، ١٩٨٠)، ص ٣٠.
٢- اريكا ريتشر، **في صحة السينما المصرية**، ص ١٢٩.
٣- سعد الدين توفيق، **فنان الشعب** (القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٦٨)، ص ١٦٥.
٤- اريكا ريتشر، **في صحة السينما المصرية**، ص ٦٢.
٥- اريكا ريتشر، **في صحة السينما المصرية**، ص ٦٩.
٦- هاشم النحاس، **صلاح أبو سيف: محاورات حول مسيرته الفنية**، (تحت الطبع).
٧- **المرجع السابق**.
٨- كامل التلمساني، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد** (القاهرة : أبوللو للنشر والتوزيع، ١٩٩٢)، ص ٢٢١.
٩- صبحي شفيق، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٢٩٣.
١٠- سعد الدين توفيق، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٣٠١.
١١- سعد كامل، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٣٠١.
١٢- سمير فريد، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٣٣١.
١٣- سمير فريد، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٣٣٣.
١٤- هاشم النحاس، **صلاح أبو سيف: محاورات حول مسيرته الفنية**.
١٥- كمال رمزي، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٣٥٥.
١٦- حكيم نصر في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٣٦٠.
١٧- حسن إمام عمر، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٤٠٣.
١٨- سمير فريد، "سينما فضيحة نعم. ولكن لماذا؟"، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٤٠٣.
١٩- حسن عبد الرسول، من "حمام الملاطيلي" إلى الشاشة"، **الأخبار** (٦ /١٩٧٣/٧).
٢٠- سمير نصري، "إصحي يا مصر .. صرخة "حمام الملاطيلي" قبل الحرب"، **السفير اللبنانية** (٦ كانون الأول ١٩٧٣).
٢١- سمير فريد، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٥٦٣.
٢٢- سمير فريد، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٥٩٩.
٢٣- سمير فريد، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٥٦٤.
٢٤- محمد عودة،، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٦٠٨.

٢٥- سمير فريد، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٥٧٢-٥٧٩.
٢٦- صلاح منتصر، "قصة مواطن مصري"، **الأهرام** (١٠، ١١، ١٢ يونيو ١٩٩١).
٢٧- سمير فريد، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٥٦١.
٢٨- ماجدة موريس، "المواطن مصري"، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٦٠٧.
٢٩- رجاء النقاش، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٢٧٠.
٣٠- هاشم النحاس، **نجيب محفوظ على الشاشة**، ط ٢ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠)، ص ١٢٣.
٣١- سمير فريد، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٢٥٩.
٣٢- اريكا ريتشر، **في صحة السينما المصرية**، ص ٧٩.
٣٣- هاشم النحاس، **يوميات فيلم** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٦٧)، ص ١١.
٣٤- رجاء النقاش، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٣٠٧.
٣٥- بهيج نصار، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٣١٠.
٣٦- هاشم النحاس، **يوميات فيلم**، ص ٢٠٢.
٣٧- هاشم النحاس، **يوميات فيلم**، ص ٢٠٣.
٣٨- **المرجع السابق.**
٣٩- سامي السلاموني، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٤٦١.
٤٠- صلاح أبو سيف، "البداية".
٤١- خميس خياطي، "صلاح أبو سيف في فيلمه الجديد"، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٥٢٥.
٤٢- هدى شعراوي، "البداية قصيدة التماسك والواقعية"، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٥٣٥.
٤٣- مصطفى درويش، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٥٥٦.
٤٤- مصطفى درويش، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٥٥٨.
٤٥- حسن عطيه، "هذه البداية واللعب على أوتار الواقع"، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٥٢١.
٤٦- سامي السلاموني، في كتاب أحمد يوسف، **صلاح أبو سيف والنقاد**، ص ٣١٤.

سيرة الفنان الذاتية في السينما العربية

محمود قاسم

(١) السيرة الذاتية في الأدب والسينما

لا يوجد للفنان شيء أكثر قربا منه سوى جلده، فهو الأكثر التصاقا به، وهذا الجلد له تجاعيده الخاصة، ومسامه وندوبه المميزة عن غيرها من المسام والندوب . ولأن جلود البشر جميعها تمتلك نفس التركيبة من عناصر الكيمياء الحيوية، فإنها متجانسة، ولا شك أن هناك نقاطا مشتركة بين جميع مسام البشر، وندوبهم، ومن هنا تجيء أهمية الفنون في أنها التقاء صادق بين تجارب البشر وإبداعاتهم، وحسب درجة الصدق، وبراعة الفنان في التعبير عن تجارب الآخرين، فإن القيمة الفنية للإبداع تعلو وتنخفض.

وبشكل عام، هناك درجات متعددة، حول صدق التجربة والحدث الذي يعبر عنه الفنان في إبداعه، فقد يستقي موضوعاته من الخيال المحض، ولكنه في أغلب الأحيان لا ينفصل عن تجارب البشر الذين حوله، مهما كانت درجات التخيل، وخاصة في آداب الخيال العلمي، والفنتازيا، والخرافة على سبيل المثال. فحصيلة إبداع كاتب مثل نجيب محفوظ، هي حصيلة تجارب آخرين استمع إليها منهم، وحصيلة ثقافة خاصة، وتجارب شخصية، ولذا فإنه كمبدع موجود بشكل متناثر في شخصيات عديدة من رواياته، وتبدو تجربته الخاصة وعلاقته بالمكان بمثابة اللبنات التي تسمح بصياغة موضوعات رواياته التي لم تنفصل بأي حال عن مجتمعه، وعن الناس من حوله، ولذا فقد رأى الناس أنفسهم في هذه الشخصيات بدرجات متباينة.

وقد دأب بعض الفنانين، على الاقتراب أكثر من جلودهم، ولأسباب عديدة، منها أنها الأكثر أحقية من التعبير عنها ، ومن هنا علت الذاتية في الإبداع، وتدرج بروز هذه الذات من كاتب لآخر، ومن فنان لزميله وذلك حسب إحساسه بهذه الذات، ومدى إقترابه منها ، وقامت الفلسفات الحديثة تمجد هذه الذات، وسار بعض المبدعين على دروبها ، فعبروا عنها ، ويمكن أن نرى ذات الفنان مجسدة في إبداعه بدرجات مختلفة، لكن بشكل عام، فإن هناك ثلاثة مستويات بدت فيها ذاتية الفنان واضحة، أو فلنقل الكاتب بشكل عام، ثم الفنان فى إطار خاص؛ المستوى الأول هو المذكرات، حيث يروي الكاتب مذكراته الخاصة بتفاصيل دقيقة، وهي تتناول كافة حياته، وخاصة مرحلتي الصبا والشباب، باعتبار أنها منبع حياته فيما بعد، وغالبا ما تختلف مذكرات الفنان عن مذكرات الشخصيات العامة

كرجال السياسة، والمجتمع، والاقتصاد. فمذكرات چان چاك روسو تختلف عن **كفاحي** لهتلر، ومذكرات الخديوي عباس. فالكاتب لا يستحي أن يكتب عن تفاصيل علاقاته العاطفية، المشين منها، والمثير للإعجاب، باعتبار أنها مادته، وأنها الأشياء التي شكلته، وأغلب الأدباء يؤمنون بأنه من الأهمية أن يعروا نفوسهم وإنسانهم تماماً أمام قرائهم، وأنه من الأهمية كسر كل الحواجز التي تفصلهم عنهم، ومن أجل إعطائهم الإحساس بالصدق، ولذا فهو لا يستحي أن يسمي نفسه في المذكرات بنفس اسمه، بل إنه لا يغير أسماء من حوله، ولا الأماكن، وغالبا ما يكتب الأديب هذه المذكرات في عمر متقدم، بعد أن تكون التجربة قد أفسحت له مجالا للتعبير عنها، وأن تكون هناك مسافة زمنية بين كتابة المذكرات، وزمن حدوثها، ولعل أشهر الأمثلة على ذلك هي **اعترافات** چان چاك روسو ومذكرات هيجو، ومذكرات تولستوي، وغالبا ما تأخذ هذه الكتب مساحة طويلة من الصفحات، فتنتهي الوريقات، لكن المذكرات لا تنتهي، فهناك دائما الكثير منها لم يدونها الكاتب.

أما السيرة الذاتية للكاتب فإنها تختلف عن المذكرات في نقاط أساسية، فإن الفنان يستحي أن يلبس هذه الوقائع لنفسه، ولذا فإن له الحق في أن يغير بعض التفاصيل، خاصة في اسم الشخصية الرئيسية، وأسماء الأشخاص الأقرباء منه، وهو هنا يتعمد أن يصوغ مذكراته في شكل أقرب إلى الفن والإبداع، وخاصة الرواية، وفي أغلب الأحيان يمزج بين الخيالي والواقعي، ويستخدم أسلوبا في الكتابة أقرب إلى ما يفعله الروائيون. وفي هذه الحالة أيضا فإن الكاتب يبدو مهتما بتسجيل وقائع حياته في مرحلتي الطفولة والصبا، وأيضا الشباب المبكر.

والأمثلة على السيرة الذاتية كثيرة في الأدب والسينما، ولعل أشهر مثال لها في الأدب هو **الأيام** لطه حسين، والمنشورة في ثلاثة أجزاء، وفي السينما تعتبر سيرة يوسف شاهين الذاتية في "إسكندرية ليه" و"حدوتة مصرية" و"إسكندرية كمان وكمان" بمثابة العمل الكامل والمتفرد الذي يمكن تسميته بثلاثية السيرة الذاتية في السينما العربية، وربما أيضا في السينما العالمية، باعتبار أن كافة التجارب المماثلة لم تكمل بعضها البعض، ويمكن اعتبارها بمثابة تجارب خاصة، تم تسجيلها في أفلام منفصلة، حتى وإن كانت تتناول نفس الشخصيات، أو نفس المرحلة، لكن في ثلاثية يوسف شاهين استكمل المخرج الأحداث اللاحقة للوقائع التي رواها في الجزء الأول، وفي الثالث استكمل أحداثا رأيناها في الجزء الثاني، ولذا، فإن تجربة يوسف شاهين بمثابة حالة فريدة من السيرة الذاتية في السينما العالمية، وهو هنا يمزج المتخيل بالواقعي، ويعطي لبطله اسما مغايرا، كما يلقب كل من حوله بأسماء مخالفة لأسمائهم في الواقع.

والتجربة الشخصية للكاتب هي جزء من سيرته الذاتية، بمعنى أن الفنان، ينتقي من بين هذه السيرة، ومن ذكرياته، حكاية بعينها، أو مرحلة، ويركز عليها، وأغلبها مرتبط بالطفولة، والبعض منها بالصبا والشباب. مثل مرحلة أول المراهقة لدى فريد بوغدير في "حلفاوين"، وطارق التلمساني في "ضحك ولعب وجد وحب"، ويسري نصرالله في "سرقات صيفية" و"مرسيدس"، ومحمد ملص في "الليل" و"أحلام مدينة". ولا يمكن اعتبار الأفلام الخاصة التي قدمها الفرنسي فرانسوا تريفو بمثابة سيرة ذاتية، ولكنه وزع تجربته الشخصية في كل فيلم، وصحيح أن هناك نفس الشخصية، أنطوان دوانيل في كل فيلم، لكنها مراحل

منفصلة، وتجارب متباعدة، ولا تكمل بعضها البعض، كما أن فيلليني قد جسد شخصه في بعض الأفلام، لكن بصورة غير متكاملة، فهو موجود بشكل غير واضح في شخصية البطل في" ٨ ١/٢"، كما أن ذكرياته مجسدة بشكل متناثر في "إني اتذكر" و"روما فيللني" لكنها لا تشكل وحدة ثلاثية بنفس الأسلوب كما فعل يوسف شاهين.

ولذا فإن أغلب ما سوف نتعرض له هنا في هذه الدراسة، ليس فقط من السيرة الذاتية للفنان السينمائي، بل أيضا أغلب الأفلام التي شاهدناها هي بمثابة تجارب شخصية، عاشها هذا الفنان في مرحلة من عمره، راح يسجلها على الشاشة، والجدير بالذكر أن هناك نقاطا مشتركة بين السيرة الذاتية، والتجربة الذاتية، كأن يتعمد الكاتب ألا يذكر ذلك بشكل واضح، فيغير أيضا من أسماء البطل، والذين يحيطون به، كما يضيف الكثير من خيالاته، ولعل محمد ملص هو الوحيد الذي أشار إلى أن الابن في فيلم "الليل" هو نفسه مخرج الفيلم، لكن أسماء أبطال الأفلام "أحلام صغيرة" لخالد الحجر و"حلفاوين" لبوغدير، و"الشاي في مخدع أرشميدس" لمهدي شرف، وكذلك "مرسيدس" ليسري نصرالله كانت مغايرة لأسمائهم في الواقع.

وفي هذا النوع من الأفلام، يمكن أن نجد مجموعة من السمات المشتركة، تكاد تجمعها معا باعتبار أن هذه الأفلام تمثل ظاهرة خاصة في السينما، قد يكون عمر العالمي منها قد اقترب من الخمسة وثلاثين عاما لكن التجربة العربية تقترب من الخمسة عشر عاما لا أكثر، وهذه السمات يمكن إجمالها في النقاط الآتية.

(٢) الاقتباس والإبداع والتوثيق

تؤكد ظاهرة السيرة الذاتية في السينما أن الفن السينمائي قد اعتمد مجددا على واحدة من سمات الفنون المكتوبة، فمثلما اقتبست السينما الروايات الأدبية، والمسرحيات، والقصص القصيرة، فإن ظاهرة السيرة الذاتية قد جاءت من الأدب إلى الشاشة، وفي فترة انتعشت فيها هذه الظاهرة أدبيا في الغرب وإذا كان أدباء بأعينهم قد كتبوا سيرهم الذاتية في روايات عديدة مثل جون إرفنج، وفيليب روث، وصول بيللو وغيرهم، فإن مثل هذه الظاهرة منتشرة سينمائيا في أفلام وودي ألن، وكازفتس، وبشكل عام فإن هذه الظاهرة قد وجدت ازدهارا لدى مخرجين عرف عنهم ارتباطهم الشديد بالأدب، مثل إيليا كازان، وهو أيضا روائي، ومثل تريفو وبرجمان. ولكن المخرجين العرب الذين عملوا في هذا النوع من الأفلام لم يسبق لهم التعامل مع الأدب سينمائيا، وخاصة يوسف شاهين، فهو لم يخرج سوى عدد قليل من الأفلام مأخوذة عن روايات مثل "اليوم السادس" لأندريه شديد والذي أخرجه بعد أن قدم الفيلمين الأولين من ثلاثيته الذاتية، ويمكن أن نقول هنا إن المخرج قد صنع أدبه السينمائي بنفسه، إذا صح هذا التعبير، كما سنرى.

ولذا، فإن هناك نقاط تقارب بين التجربة الأدبية والسينمائية فيما يتعلق بالسيرة الذاتية، منها تصويرها على أجزاء، وميل الفنان إلى إخفاء هويته الحقيقية خلف شخص آخر، وتركيز المرحلة الزمنية على مرحلة معينة من السن، وإضافة بعض الخيال على الأحداث.

مثلما تنتمي السيرة الذاتية للمبدع إلى الكاتب في المقام الأول، بمعنى أنه هو الذي

يكتبها بنفسه، ولا يدع الآخرين يفعلون ذلك، مثلما يحدث في مذكرات بعض الممثلين، ورجال السياسة وغيرهم، فإنه في السينما يقوم المخرج بنفسه بكتابة هذه السيرة، ولا يدع غيره أن يقترب منها، فقد كتب يوسف شاهين سيناريوهات أفلامه الثلاثة، رغم أنه أشرك آخرين في صياغة الجزء الفني الخاص بالحوار، أو السيناريو، لكن الجزء المتعلق بسيرته كان من اختصاصه هو. وقد كتب محمد ملص بنفسه سيناريو فيلميه "الليل" و"أحلام مدينة". وأيضا فريد بوغدير في "الحلفاوين" وخالد الحجر في فيلمه "أحلام صغيرة".

وإذا كان يوسف شاهين قد استعان بكتاب سيناريو آخرين، من أجل خبرته الأقل في كتابة السيناريو، فإن أغلب المخرجين الذين قدموا جزءا من تجاربهم الشخصية، قد كتبوا بأنفسهم السيناريو، إلا في حالات قليلة مثل طارق التلمساني في "ضحك ولعب وجد وحب" الذي كتب بنفسه قصة عن تجربته الشخصية وترك مهمة كتابة السيناريو والحوار لمجدي أحمد علي.

وأيضا مثلما في الآداب، فإن بعض المبدعين الأدباء قد سجلوا سيرهم الذاتية في أكثر من عمل مكتوب، فإن بعض السينمائيين قد حذوا هذا الحذو بدرجات مختلفة، فكما سبقت الإشارة، فإن شاهين قد قدم سيرته في ثلاثة أفلام متتابعة، تتكامل فيها الحدوتة فيلما وراء آخر، وفي الجزائر عبر المخرج الأخضر حمينة عن سيرته الذاتية منذ أفلامه الأولى. فأغلب أفلامه كانت ترتكز على حياته وذكرياته الشخصية قبل وأثناء وبعد حرب التحرير الجزائرية. ويوضح حمينة في أكثر من مناسبة مدى التشابه بين قصة الأم في فيلمه الأول "رياح الأوراس" (١٩٦٦)، وقصة جدته التي ماتت تأثرا بمقتل والده الأخضر على أيدي الجيش الفرنسي، ويؤكد أن هناك مواقف عاشها في صباه ما بين ١٩٣٩-١٩٥٤، واعتمد على ذاكرته للوصول إلى الصورة الصحيحة في أفلامه "ديسمبر ١٩٧٢" (الجزائر- فرنسا) و"وقائع سنوات الجمر" (١٩٧٥)، (الجزائر- فرنسا)، "الصورة الأخيرة"(١٩٨٦).[١]

وكما سبقت الإشارة فإن هناك اختلافا في شكل الثلاثية التي قدمها شاهين، والأفلام الخمسة التي قدمها تريفو عن بطله (ذاته) أنطوان دوانيل. وحتى الآن، فإن السينما العربية، والعالمية، لم تعرف سيرة ذاتية لغير المخرج، فهو صاحبها، وهو الذي يقوم بتسجيلها وتصويرها، كما أنه يختار الممثل الذي يشبهه، كما هو واضح في مكياج نور الشريف في "حدوتة مصرية"، ولم نعرف أن كاتب سيناريو قام بكتابة سيرته الخاصة، ودفع بها إلى المخرج من أجل تجسيدها في فيلم.

لم تشهد السينما العربية حتى الآن ظاهرة المخرج الأديب، الذي يكتب سيرته الذاتية في كتاب منشور، ثم يروح يجسدها على الشاشة. وفي العالم أمثلة واضحة على ذلك، ففيلم "أمريكا، أمريكا" لإيليا كازان عام ١٩٦٣، مأخوذ عن رواية كتبها المخرج قبل عام من إخراجها سينمائيا، وكذلك فإن رواية *Mayring* التي كتبها هنري فرنوي قد حولها بنفسه إلى فيلم ضخم، وفي المقابل، فإن هؤلاء المخرجين لم يكتبوا مذكراتهم بعد، ولذا لم تشهد السينما العربية حتى الآن ما يسمى بفيلم المذكرات، أي أن المخرج يحكي مذكراته، مثلما يفعل بعض الكتاب، ومنهم لويس عوض على سبيل المثال في **أوراق العمر**. وأيضا زكي نجيب محمود في **حصاد السنين**، وعليه فإن الأفلام التي رأيناها محصورة بين السيرة الذاتية من ناحية، والتجربة الشخصية من جهة أخرى، هي الغالبة بشكل عام في السينما

العربية مثل رواية **إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب** لمحمد ملص التي حولها إلى فيلم "الليل".

ولعل الاستثناء الوحيد في السينما هو تجربة مهدي شرف، المهاجر الجزائري إلى فرنسا، حيث نشر روايته *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (الشاي في مخدع أرشي أحمد) عام ١٩٨٣ في دار نشر Mercure de France وقرأت المنتجة ك. جافراس مقالا عن الرواية في مجلة *La nouvelle observateur* "فقررت تحويلها إلى فيلم يحمل عنوان (الشاي في مخدع أرشميدس) وبذلك فهو استثناء خاص، بمعنى أن الرواية منشورة باللغة الفرنسية، كما أن الفيلم، رغم تجربته العربية، يعد فرنسي الجنسية، وبالتالي فهذه حالة استثناء خاصة لم يكررها مهدي شرف ثانية في السينما، فكافة رواياته اللاحقة لم يحولها بعد إلى سينما، كما أن أفلامه غير مأخوذة عن روايات، وبالتالي تخلو من تجربته الشخصية التي سجلها في فيلمه الأول.

لم ينف مخرج عن نفسه فكرة أن أعماله بمثابة تجربة ذاتية أو سيرة حياة بل إن الكثير من المخرجين قد أكدوا ذلك، ومن المعروف أنه في عالمنا العربي هناك اتهام خفي، وقد يكون واضحا، للفنان الذي يتعامل مع سيرته الذاتية، باعتبار أنه "ذاتي" وأنه ينظر إلى ما بداخل نفسه أكثر منه إلى الآخرين، كما أن هذا يعني أن قدرة الفنان على التخيل قد ضعفت أو مولودة في إطار باهت، وقد تأخرت هذه الظاهرة في السينما العربية عن مثيلتها في العالم قرابة عشرين عاما، وقد عرفناها في أفلام تريفو وفيلليني، وكازان في أوائل الستينيات، ولا شك أن ثقافة شاهين الغربية، قد كانت عاملا حاسما كي يدخل هذه التجربة. والغريب أن المخرجين المصريين الذين عملوا في أفلام من نفس النوع قد تتلمذوا على يديه وعملوا معه في نفس شركة الإنتاج التي يمتلكها مثل يسري نصرالله، وخالد الحجر، كما أن السينمائيين العرب الآخرين، لا يخفون تأثرهم بشاهين، وأغلبهم على صلة قوية بالثقافة الغربية، خاصة الفرنسية، وإذا كانت هذه الظاهرة أقل عددا في بلاد المشرق العربي، عدا تجربتي ملص، وعبد اللطيف عبدالحميد في سوريا، فإنها بارزة في كل من الجزائر وتونس.

ومن المهم هنا أن نقتطف بعضا مما أدلى به هؤلاء المخرجون عن سيرهم الذاتية في أفلامهم. فنوري بوزيد يؤكد في حديثه إلى أمير العمري عن فيلم "ريح السد" بما يشبه توكيد النفي قائلا:

> ليس كسيرة ذاتية، ولكن كسيرة ذاتية عامة لأبناء جيلي، لقد كنت دائما في حالة تطور طبيعي من أجل البحث عن الحقيقة. كنت في وقت ما صبيا متحمسا. ثم نضجت أكثر ربما بفعل تجربة السجن وعلاقتي بالفكر الاشتراكي... إلخ. ثم وجدت نفسي في تناقض مع بيئتي أو مجتمعي، كمجتمع أبوي يحاول دائما الحد من طموحاتك وتطورك الذاتي والعثور على طريقك بنفسك من خلال تجربتك الخاصة، فعندما كنت أتطلع إلى التحرر، أجد نفسي مشدودا إلى الماضي، إلى القيود الاجتماعية والذكريات القديمة، وقررت أن أكشف عن ذلك الماضي وأن أحاسبه، فأي تحول حقيقي يبدأ من

معرفة الذات وأتخيل أن الناس يحكمون عليّ بعد فيلمين أو ثلاثة ولكني أعتقد أنه سوف يأتي يوم ونلتقي جميعا. ولا أزال أحمل في ذكرياتي أشياء عديدة أجدها ممنوعة.(٢)

أما محمد الأخضر حمينة فيقول عن فيلمه "الصورة الأخيرة" :

لقد وددت أن أحكي قصصا دوما، قصصاً لا أعرف كيف أحكيها بنفس درجة معرفتي بها. فأنا أحكي (قصتي) وعلى سبيل المثال، فأنا لا أجيد الحديث عن المجتمع الراقي رغم أنني أعرف الكثير عن حياة الطبقة الجزائرية الراقية. وهذا هو ديكور فيلمي.(٣)

وفي نفس الحديث قال حمينة أيضا: "إنه فيلمي وخاص بي، وبه بعض مرارتي". كما يقول والداه اللذان قاما ببطولة الفيلم بأنهما "أثارا ذكرياتي فرأيت فيهما السن الذي أحببت فيه الآنسة بوابيه، مدرستي، وعلى التو بدأت الذكرى أكثر قوة أثناء الإخراج من وقت الكتابة، ففوق الورق، كانت الشخصيات تتكلم دواما كأنها في حجرة الجلوس".(٤)

ويعترف فريد بوغدير أن فيلمه بمثابة :

شهادة عن حي الحلفاوين حيث ولدت وعشت، أنطلقت فيه من شخصيات أتذكرها. والفكرة في كتابة السيناريو منذ عام ١٩٨٢ هي إعادة الحي أو ما أسميه إعادة طعم "الحلفاوين" أو ما سنلمسه في هذا الشريط هو ربما عفوية الإخراج.(٥)

أما يوسف شاهين فقد أعلن في كافة أحاديثه الصحفية أن أفلامه هي سيرته الذاتية وهو لم يكن في حاجة إلى إعلان ذلك خاصة في "حدوتة مصرية" الذي جعل من الممثل نور الشريف صورة طبق الأصل منه، كما بدا تطابق هذه السيرة مع المخرج في أكثر وقائع فيلمه "إسكندرية كمان وكمان". وعن وظيفة هذا النوع من أفلام السيرة الذاتية، أجاب شاهين عن سؤال وجهه إليه خميس خياطي قائلا:

هو قرار إتخذته حتى قبل "إسكندرية ليه" قرار كنت من قبله على حافة الموت. تساءلت: ما هي وظيفتي في هذه الحياة؟ وخاصة بعد هذه الخبرة التي جمعتها بعد أربعين سنة من العمل في حقل السينما، خبرة مهنية، وخبرة حياتية... فعزمت أن أبدأ بنفسي، أن أنظر فيها. هذه هي على الأقل الوظيفة الأولى لمثل هذه الأفلام والأفلام الأخرى كذلك. وبدل أن أتهم

الآخرين نظرت إلى نفسي وحاولت أن أنظر من أي جهة أتت الثغرات... فكان ذلك القرار، حاولت التمادي فيه. أنا لست فقط ذاك الذي أخرج "إسكندرية ليه" ولا حتى ذلك الذي أخرج "إسكندرية كمان وكمان" لست الشخصية الموجودة في الفيلم الأخير. فإن تمكنت من تصويرهما فإن ذلك يعني أني تطورت ولم أعد نفس الشخص. وهنا تكمن الصيغة الفنية.(٦)

ومن ناحية أخرى، فإن بعض المخرجين قد أرادوا تأكيد سيرتهم الذاتية، بأن يكون الأشخاص في الفيلم أقرب شبها بهم، ولذا لم يجدوا سوى الاستعانة بأبنائهم من أجل تجسيد هذه الشخصيات، مثلما فعل الأخضر حمينة في "الصورة الأخيرة" فأسند دوره إلى ابنه مروان، ومثلما أسند ملص لابنه عمر شخصية الابن في فيلم "الليل"، أما سليم بوغدير، صبي فيلم "الحلفاوين"، فهو ابن شقيق المخرج، وفي كثير من الأحيان لجأ المخرج للاستعانة بممثلين جدد، ليس في أذهان الناس أدوارهم السابقة، حتى وإن كانوا من طراز محسن محيي الدين الذي انفرد بالبطولة في "إسكندرية ليه"، كما أن يسري نصرالله قد استعان في فيلمين بممثلين جدد أغلبهم غير محترف مثل منى زكريا ومنحة البطراوي، ثم زكي عبد الوهاب. وفي حالة يوسف شاهين فإنه جعل شكل النجم نورالشريف أقرب إلى ملامح شاهين نفسه، وقام المخرج بتجسيد نفس شخصيته التي سبق أن جسدها في فيلم "باب الحديد" وذلك من خلال وقائع فيلم "حدوتة مصرية".(٧)

(٣) تجربة التكوين والسيرة العائلية

أغلب الأفلام المأخوذة عن السيرة الذاتية، أو التجربة الخاصة تتناول فكرة واحدة، وهي الانبهار بأول تجربة، وخاصة في سنوات الصبا والشباب المبكر، مثل سنوات المدرسة في "إسكندرية ليه"، والمخرج يتحدث عن وقائع حياته في مدرسة فيكتوريا بالإسكندرية، وحبه لفن السينما، كما أن سنوات المدرسة تتجسد بشكل أوضح لدى أبطال فيلم "ضحك ولعب وجد وحب" لطارق التلمساني، وتتمثل هذه السنوات أيضا في فيلم "الصورة الأخيرة" للأخضر حمينة.

وفي هذه السنوات تباينت تجربة الصبي، فهناك أول قصة حب يمر بها مع امرأة ناضجة، تعلمه كيف يكون الجنس، وفي "ضحك ولعب وجد وحب"، فإن أدهم يقع في غرام امرأة تسكن في شقة تطل على المدرسة، ويتحابان، ويتزوجان. ويكاد لا يكون للمدرسة، وخاصة للأصدقاء الأربعة، شاغل سوى متابعة المرأة الحسناء إش إش. والتجربة هنا تتم مع امرأة ناضجة، باعتبار أن الصبي يتعجل أن يكبر، أو أن ما يتلقاه هنا بمثابة عملية تعليمية أشبه بما في المدرسة، حيث أن النفس تكون متفتحة لتعلم كل شيء، وفي فيلم "الصورة الأخيرة" يحكي حمينة عن تجربة خاصة عاشها تجاه مدرسته اليهودية التي واجهت الكثير من المتاعب في قرية صغيرة بجنوب الجزائر، وقد وصف المخرج تفاصيل الحب الذي كنه مولود لمدرسته باعتبارها مثله الأعلى، وأيضا باعتبارها أنثى أيقظت داخله لأول مرة مشاعر الحب الفياضة.

وبشكل عام، فإن السنوات التي دارت في إطارها قصص أفلام التجربة الذاتية، قد

عبرت عن عالم الصغار في سن ما قبل المراهقة، وخاصة في "سرقات صيفية" و"الليل" و"أحلام مدينة" و"أحلام صغيرة" و"حلفاوين" و"شاب". وفي أغلب هذه الأفلام فإن البطل الصغير يرقب ما يدور حوله في دهشة. إنها دهشة المنبهر برؤية أشياء ما تحدث حوله، يتعلق أغلبها بعالم الكبار، وكأن في ذلك إيذانا بدخوله هذه المرحلة، ولذا فهي دهشة ما قبل الكبر، ولعل أهم هذه النماذج هي شخصية الصبي نورا في فيلم "حلفاوين" أو "عصفور السطح"، ثم شخصية الصبي "ديب" في "أحلام المدينة" والصبي علا الله في "الليل".

فالصبي نورا يعيش لحظة حاسمة بين مرحلتين بالغتي الأهمية في حياته، هي لحظة تسبق بين مرحلة السماح له بدخول حمام النساء، وما بين لحظة منعه من الدخول باعتباره الآن قد دخل مرحلة الرجولة، وبين الفترتين هناك حالة من التحول، والرصد، فيكتشف أنه لم يكن يرى فيما قبل، والآن عليه أن يحملق ويتمتع بالرؤية، وكأنه قد تناول من "الشجرة المحرقة" فتنبه إلى أن هناك أشياء من حوله، ترتبط بتدفق ما سرى في عروقه، وفي المرحلة الأولى يرصد لنا الفيلم مجموعة من الأشخاص الذين ينبهونه إلى ما يحدث في الحمام، خاصة صانع الأحذية صالح، ثم صديقيه اللذين يكبراه في العمر، ويدفعانه لوصف ما يجري في حمام النساء، ويكون ذلك بمثابة دعوة للاكتشاف والتحول.

وهكذا تصبح عينا الصبى هى أهم شيء لديه في هذه المرحلة، فعندما لا يتمكن من السيطرة الجنسية على نفسه، يتم طرده من الحمام، ويصبح بالنسبة له "محرما" مما يدفعه إلى فهم لغة جديدة، ولذا فإن أول شيء يعيشه بعد هذا الاكتنساف الجديد أنه يقع في قصة حب أولى، تتفتح فيها أحاسيسه الجنسية بعد أن يتعرف على ليلى، الخادمة الصغيرة، فيحس برعشة الجنس الأولى، ويمارسان الاتصال دون وعي كامل بما يفعلان.

وأهم ما في مرحلة التحول لدى الصبي نورا، أنه كان يتردد على الحمام، وشاهد أجسام النساء دون الانتباه إلى تضاريسها، فإذا به بعد اكتشاف رجولته يتلصص من أجل الرؤية، ويحاول سرقة نظرة من هذه الأجساد التي كانت متاحة تماما لرؤيته فيما قبل. إذن فهذا الصبي يعيش "فترة الانتقال من عالم النساء إلى عالم الرجال"، فلا يقف عند حدود عالم معين، يمر من هذا إلى ذلك دون خشية من عين الرقيب، وبصحبته نكتشف عوالم خلناها انقرضت، وهي مازالت إما حية في الواقع ونحن بمعزل عنها، وإما هي حية في مخيلتنا ونحن نتشرب منها وبلا دراية منا.(٨)

وإذا كان التحول لدى الصبي نورا فى "حلفاوين" قد تم على المستويين الجسدي والخاص، في المقام الأول، فإن التحول الذي حدث للصبي ديب في فيلم "أحلام مدينة" لمحمد ملص، قد تم على المستويين الخاص والعام، فمع وصول أسرة الصبي الصغيرة إلى مدينة دمشق، نشاهد احتفالات العاصمة بعيد الجلاء الوطني، وذلك في عام ١٩٥٣، ويكتشف الصغير، بعينيه الواسعتين، أنه ليس وحده في المدينة، وأنه مجرد واحد من جموع متدفقة، وأن هناك شخصا يمكن اعتباره مركز الكون هو أديب بك، الذي من أجله تدور الشرطة على المحلات كي تجبر أصحابها على تعليق صوره دليل الولاء.

وهناك تواز وتلازم في التحول تشهده المدينة، ويشهده الصبي الذي جاء مع أمه وأخيه للحياة في العاصمة، في بيت الجد، وذلك بعد وفاة الأب. إن التحول لدى الصبي هنا

يتمثل في تحمله المسئولية، مما يعني أنه غدا رجلا، عليه أن يعمل ليدبر لأسرته قوتها، بعد أن تخلت عنه أمه وتزوجت من رجل ثري، ثم عودتها مرة أخرى عقب اكتشافها أن هذا الاقتران لم يكن سوى نوع من زواج المتعة، ولذا فإن عيني الصبي تصبحان بمثابة مرصد لما يحدث و"على مستوى الحي يراقب الطفل حركة الحي وأبنائه المختلفين. هناك رجل انتهازي صاحب محل لبيع اللحم يصفق لكل انقلاب جديد، وشاب يؤمن بالقومية العربية ويدور بين الناس يطرح أفكاره الحالمة العامة، وشاب يحلم بالسفر إلى إحدى دول الخليج طمعا في الثراء، أعمى يحلم بالعلاج في موسكو، شاب وطني خارج من المعتقل، شقيقان أحدهما خياط يطعن شقيقه في الشارع حتى الموت".(٩)

فهذا إذن صبي آخر، لكن التحول لديه عام، وصحيح أن هناك دائرة من الآخرين في حياة كل من نورا وصبي ملص، ولكن كل مخرج قام بمزج الخاص بالعام على طريقته وبأسلوبه.

هناك تجربة أخرى لدى المخرج الذي يقدم سيرته الذاتية، وهي مرحلة الشباب المبكر، والتجربة الأولى في مستويات متعددة، مثلما حدث في فيلم "شاب" لرشيد بوشارب، ولأبطال فيلم "ضحك ولعب وجد وحب" للتلمساني، ولمجموعة شباب مهاجر في فيلم "الشاي في مخدع أرشميدس" لمهدي شرف.

وفي فيلم طارق التلمساني، فإننا لا نستوضح شخصية بعينها تدور من حولها الأحداث، بل أربعة من الشباب الصغار، جمعتهم المدرسة الثانوية في عام ١٩٦٨، يعيشون في ضاحية مصر الجديدة، ورغم أن البلاد في تلك السنوات كانت تشهد حرب استنزاف منهكة، فإن شباباً في مثل هذه السن قد انفصلوا تماما عن العام، وعاشوا كل ما هو خاص، فلدى بعضهم، مثل أدهم حكايته العاطفية، أما الآخر فريد فإنه أخطأ مع حبيبته التلميذة مها، ويريد أن يصلح من غلطته بأي ثمن، وإذا كان أدهم، حسب أحداث الفيلم، في الثامنة والعشرين، فإن فريد في السابعة عشرة، ولذا فإن أدهم هو الأب الروحي لهذه المجموعة، أما المرأة إش إش فإنها تمثل الحبيبة لأدهم، والأم لباقي المجموعة، فبينما يعجز القس عن حل مشكلة الخطيئة، فإن إش إش تتحدث إلى أم مها هاتفيا ثم تضعها أمام الأمر الواقع، وهكذا تنتقل وقائع المشاكل من فناء المدرسة، وشوارع مصر الجديدة إلى جدران المنازل، حيث تبدو مجسدة، باعتبار أن البيوت مليئة بالمعاناة، وأن الخطايا ترتكب فيها.

ولم تكن السيرة الذاتية للمخرج هنا بمثابة حالة فردية، ولكنها مرتبطة بالأصدقاء الأربعة، وعلى طريقة فيلم *Summer of 42* لروبرت موليجان، فإن الفيلم أشار لنا إلى مصير الزملاء الأربعة، حسبما حدث لكل منهم في الواقع، فقد تزوج أدهم من إش إش، وأنجبا الأبناء، أما فريد فقد تزوج من مها، ومات الزميل الثالث في حرب ١٩٧٣، وقد أعطى المخرج بذلك وقائع سيرة أبناء جيله الذين كانوا شبابا صغارا في عام ١٩٦٨.

وفي فيلم "شاب" نجد أيضا شابا في التاسعة عشرة من العمر، من الجيل الثاني من المهاجرين، ومازال يحتفظ بالجنسية الجزائرية، وقد عاد إلى الجزائر بعد طرده من فرنسا لجريمة ارتكبها، وهو لا يتكلم كلمة عربية واحدة، ويلتقي بفتاة تم إجبارها على العودة إلى الجزائر من أجل حمايتها من تحرر المجتمع الفرنسي، ولكن الشاب يجد نفسه وقد دخل في دائرة

التجنيد، وعليه أن يدافع عن وطن ليس أبدا وطنه، وأن يذهب إلى الصحراء ليدخل دوامة عبثية، لا يفهم طبيعتها.

وفي الفيلمين فإن الشباب لا يزال يمر بمرحلة الاستكشاف الأولي لعالم غامض بالنسبة لهم، ويتضح هذا من تجربة فريد في فيلم التلمساني، ثم الشاب الذي يلتحق بالخدمة العسكرية في وطن لا يعرف عنه شيئا بالمرة.

بدت السيرة الذاتية، جزءا من مسيرة أعمال لدى بعض المخرجين العرب، بينما تحولت لدى مخرجين آخرين إلى مجال الإبداع الأوحد، منذ الفيلم الأول، وكأنهم بذلك يدخلون دائرة واحدة لن يستطيعوا التخلص منها، وأن عليهم العزف على نغماتها طيلة حياتهم. وفي التجارب الأولى لكل من فريد بوغدير، ونوري بوزيد، وخالد الحجر، والتلمساني، فإن كلاً منهم أعلن عن ميلاد فنان مهموم بتجاربه الخاصة، ويحاول تجسيد هذه التجربة على الشاشة على طريقته، وإذا كان بعض منهم قد قدم تجارب أولى في هذا المضمار، فإن البعض الآخر قد خصص كافة إبداعه، كي يدير الكاميرا نحو تجاربه الحياتية، بصرف النظر عن المسافة القصيرة بين سنه وهو يقدمها وبين زمن حكي هذه الأفلام، باعتبار أنها ماثلة في الذاكرة، وأنها أصبحت جزءا من التاريخ، تاريخ الفنان والوطن معا.

وهناك مخرجان اهتما بسرد السيرة الذاتية بشكل أكثر إلحاحا، هما محمد ملص، ويسري نصرالله، وقد سجل ملص على سبيل المثال تجربته الخاصة في أفلامه القصيرة قبل أن يكررها في أفلامه الروائية، وذلك منذ أول أفلامه القصيرة "أحلام مدينة صغيرة" حول طفل صغير يعمل في دكان ميكانيكي، وهو يتحول في فيلمه الروائي إلى كواء، وهذا الطفل عليه أن يوازن بين مواعيد المدرسة ومواعيد عمله في المحل، وهكذا فإن ملص منذ أول أفلامه القصيرة، وحتى "الليل" مهموم غالبا بحياته الخاصة وعبر في أفلامه القصيرة الأخرى مثل "اليوم السابع" عن الرحيل إلى القنيطرة، ونكسة الـ ٦٧، وفيلم "٢٤٢" عن الحرية والحرب من خلال حرب ١٩٧٣، ثم أفلامه في التليفزيون العربي السوري "قنيطرة ٧٤"، "الذاكرة"، "فرات". استخدم محمد ملص طريقته في النظر إلى الماضي والحاضر التي تقوم أساسا على شاعرية الصورة وحميمية العلاقة مع الموضوع، وجعله "ذاكرة حقيقية"، حتى ليخيل للمشاهد أن ما يراه هو قصة حياة محمد ملص أو أحد أقاربه، وهذا أمر بالطبع ليس حقيقيا دائما، فقد نجح ملص في رأيي في خلق سيرة ذاتية سينمائية عبر أفلامه لا تنطبق بالضرورة مع سيرته وإن كانت تتقاطع مع بعض الأحداث المفصلية في حياته.(١)

ويجمع ملص بين سيرته الذاتية كطفل، وكمخرج، وبين جزء من سيرة أبيه الذاتية، وهي أيضا سيرة عامة، ممزوجة بكل ما هو خاص، ولذا فإن المخرج يتنقل بين عدة مستويات من الأزمنة، وبالتالي بين عدة شخصيات تحوط بالأب، أو الأم أو الابنة، ويروي المخرج عن الأب ما سمعه من الأم، وليس ما عرفه عنه بنفسه، ولكن السيرة الذاتية هنا تختلف أبعادها، إذ أنها ليست عن الكاتب نفسه، ولا عن مرحلة عاشها وجربها، ولكنها عن أحد الأقرباء مهما تباعدت أو تقاربت صلة القرابة، وتلك سمة أخرى.

لم تكن السيرة الذاتية خاصة بالكاتب وحده، أو بالمرحلة الزمنية التي عاشها الأقربون، مثل تجربة والد محمد ملص في فيلم "الليل" وجدة الأخضر حمينة في "رياح الأوراس"، و"وقائع سنوات الجمر"، وبشكل عام فإن الأهل موجودون في كافة أفلام السيرة

الذاتية مثل ثلاثية يوسف شاهين، و"حلفاوين" و"أحلام صغيرة"، و"ريح السد"، و"الشاي في مخدع أرشميدس"، و"ليالي ابن آوى"، وأعمال يسري نصرالله. لكن في هذه الأعمال، فإن المخرج موجود، وهو الشخصية الرئيسية، والمحور الذي تدور حوله كافة الأفلاك الأخرى. وبالتالي فإنه لا أهمية لأي من هؤلاء الأقارب دون وجوده، وباعتبارهم جزءاً من هذه السيرة ولكن في "الليل" مثلا فإن الشخصية الرئيسية هي الأب، والمخرج يعرف عن الأب بعض المعلومات من خلال ما ترويه له أمه، فتنتقل بنا بعض أحداث الفيلم إلى ما قبل زمن المخرج إلى عام ١٩٣٦ مثلا، حين كان الأب مناضلا سياسيا يحمل السلاح لمناهضة الاحتلال البريطاني لفلسطين. والمخرج عادة ما يستجمع مشاهد عن أبيه من مجموعة صور في الألبوم الخاص بأمه. هناك صور خاصة بالمجاهدين، وأخرى لصور الأب الذي يعود من فلسطين جائعا، ثم يودع السجن، ويصور الفيلم الكثير من الوقائع التي عاشها الأب، وهناك تداخل بين كاميرا المخرج، وبين الأحداث، كأن ملص يؤكد أن: هذا هو أبي على طريقتي.

وملص الذي يرى الأحداث بطريقته الخاصة، كان صغيرا حين مات الأب لدرجة يصعب عليه جمع كل ما لديه من ذكريات عنه، لذا فإن الأم، وألبوم الصور، وما سمعه تعتبر بمثابة مادة استجماعية من أجل لم شمل سيرة الأب. وكما سبقت الإشارة، فإنها سيرة شخص، ووطن معا، لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى، وهذه السمة بدت واضحة في فيلم "أحلام مدينة".

أما سيرة الجدة في أفلام الأخضر حمينة، فهي أيضا تم تجميعها من خلال ماسمعه المخرج عن هذه المرأة من الوالدين ومن أهل القرية، ولم يعش حمينة زمن الجدة، مثلما جسده، لذا تداعي إلى ذاكرته كل ما جمعه وأضاف الكثير من خياله، سواء فيما يتعلق بالأشخاص، أو الحوادث، وبالطبع المكان.

وقد اعترف حمينة في حديثه إلى مجلة **بروميير** بأن ٩٠٪ من أعماله ذاتية.(١١) فالمرأة التي ماتت مصعوقة بالأسلاك الكهربائية في فيلم "رياح الأوراس" هي جدته، لقد قبض رجال الاستعمار على ابنها، فراحت تبحث عنه من معسكر لآخر، لكنها لم تجده، إلى أن تكتشف ذات يوم أنه موجود في أحد المعسكرات، وتدفعها أمومتها إلى أن تذهب لرؤيته ثم تدفع حياتها ثمنا لذلك.

وإذا كانت هذه المرأة هي جدة المخرج، فإنه ليست لدينا إشارة واضحة عمن يكون أحمد، وهو الشخصية الرئيسية، في "وقائع سنوات الجمر" ولكنها نفس القرية الجزائرية الواقعة في الجنوب، تعيش في ضنك شديد، ويعاني أبناؤها من شظف العيش ومن الاحتلال الفرنسي ومن عدم وجود النبت الأخضر.

(٤) زمن السيرة الذاتية

حسب سن الكاتب، وتجربته الحياتية الخاصة، وتبعا للأجيال المتلاحقة، فإن زمن السيرة الذاتية في جميع الأفلام العربية قد انحصر بين ثلاثة عقود. ففي الأربعينيات دارت أحداث فيلم "إسكندرية ليه" و"الصورة الأخيرة" وأيضا فيلم "الليل"، بينما تحظى الخمسينات بنصيب آخر في أفلام مثل "حدوته مصرية" و"أحلام صغيرة" و"الليل" وتبقى سنوات الستينيات سائدة في عدد كبير من الأفلام باعتبار أن مخرجي هذه الأفلام قد عاشوا صباهم في هذه السنوات، مثل يسري نصرالله في "سرقات صيفية"، وأيضا خالد الحجر في "أحلام

صغيرة" وطارق التلمساني في "ضحك ولعب وجد وحب" و فريد بوغدير في "حلفاوين"، وقد بدت السبعينات في فيلم "الشاي في مخدع أرشميدس" وأيضا في "مرسيدس" و"شاب" وفي "ريح السد" لنوري بوزيد، كما بدت الثمانينات في "إسكندرية كمان وكمان".

وقد انعكس هذا التقسيم على تصوير الحياة الاجتماعية في كل زمن منها، بما كان فيها، وقد بدا هذا واضحا في فيلم "إسكندرية ليه" لشاهين. فالفيلم تبدأ أحداثه في عام ١٩٤٢، وشاهين في السادسة عشرة في مدينة الإسكندرية وعلى المستوى العام فإن القوات الألمانية رابضة قريبا من المدينة، وهذا يشكل الكثير من الأخطار للناس فيها، خاصة أسرة سوريل التي تمثل رجلا وابنته جاءا من جنوب إفريقيا إلى القاهرة، ويستعدان للذهاب إلى فلسطين، ويحلمان بإقامة وطن يهودي لهما فيه، ويكشف الفيلم على المستوى العام أحلام الجنود المصريين باسقاط حكومة المستعمر ويمثلها تشرشل على أيدي القوات الألمانية بقيادة روميل، أما على المستوى الشخصي فهناك أحلام التلميذ يحيى المشغول بعالمي المسرح والسينما، والذي يجسد أمام زملائه مقاطع من مسرحيات شكسبير، والذي يشترك في تمثيل مشهد ساخر عن الحرب في إحدى الحفلات المدرسية، ووسط هذه الأحداث العامة الساخنة، فإن حلم السفر إلى الولايات المتحدة لدراسة السينما يبقى هاجسه الأساسي، خاصة أن الأمر ليس سهلا على أبيه المحامي المتواضع.

وفى سنوات الأربعينيات أيضا دارت أحداث فيلم "الصورة الأخيرة" حين وصلت الآنسة بوايبه الشابة إلى قرية جزائرية في أواخر عام ١٩٣٩ لتعمل هناك كمدرسة. وتبدو ملامح هذه السنوات منذ وصول الفتاة في أوتوبيس يركبه العرب الذين ينظرون إليها كأنها مخلوق غريب قادم من الفضاء، في رحلة استعمارية، ولدى الناس الإحساس بأن عليهم المقاومة. وهكذا فإن المخرج يضعنا أمام عصره، بكل ما به من صدام ويؤهلنا للمرحلة التي سوف تعيشها الآنسة بوايبه في القرية.

وتبدو الخمسينيات واضحة من خلال شغف المخرج يحيى بعرض فيلمه"ابن النيل" في مهرجان كان عام ١٩٥٤ وحلمه أن يحصل على جائزة ولكن بلا جدوى، ويعود شاهين أيضا إلى زمن إخراجه لفيلم "باب الحديد" الذي عرض في مهرجان برلين عام ١٩٥٨، وفيلم "جميلة" الذي عرض في مهرجان موسكو عام ١٩٥٩.

وإلى نفس السنوات، وعلى المستوى الخاص والعام عاد المخرج خالد الحجر ليتحدث عن أبيه في فيلمه "أحلام صغيرة"، فقد كان قبل حرب السويس نبتا صغيرا، لكنه حكى قصة زواج والديه في عام ١٩٥٤ مثل استشهاد الأب في أعمال مقاومة الإنجليز، وقد فعل الحجر هنا مثلما فعل ملص في "الليل"، ولكنه أيضا يربط حكايته بحكاية مدينته السويس، وحكاية أسرته، فالجزء الغالب من الفيلم يدور قبل أيام من عدوان إسرائيل عام ١٩٦٧. ونرى كيف يعيش الطفل غريب مع أمه هدى التي ظلت وفية لزوجها أكثر من اثني عشر عاما، هي عمر الصغير غريب، الذي يعمل في مطبعة يمتلكها صلاح، والذي يسيء معاملته من أجل الضغط على أمه كي تتزوج منه، ويتعرف غريب على الحياة من حوله من خلال علاقته بمحمود، رفيق أبيه القديم في أعمال المقاومة الشعبية، فهو يرى أن غريب امتداد لأبيه الشهيد، ولذا يحاول أن يهرب من البيت كي يعيش معه.

وفي "ريح السد" آثر المخرج التونسي نوري بو زيد المرور بين عقود عديدة، فالمسجون السياسي الذي خرج من الاعتقال بعد ست سنوات في النصف الثاني من السبعينيات، كان عليه أن يبحث عن ماضيه في عائلته، وأصدقائه وأوراقه القديمة، وهي كلها أمور تعتبر بمثابة مفاتيح للولوج إلى الماضي، والهروب من السبعينيات إلى أزمنة أخرى. فذاكرته حية، متقدة، وعلينا أن نعرف من خلالها كيف تم اقتياده إلى المعتقل، وبسرعة يكسر المخرج حاجز الرمز، كي يعود إلى سنوات طفولته، فهاشمي يطارده دائما شبح الماضي، وينتقل المخرج إلى عقد آخر هو الخمسينيات ثم الستينيات، حين يلغي هاشمي فكرة الزواج، ويضطر إلى مغادرة البيت، ويذهب للقاء عجوز يهودي يدعي ليفي كي يروي له عن متاعبه، لكن العجوز يموت من الإرهاق دون أن يستمع إليه، مما يدفع بهاشمي إلى أن يثبت رجولته مع امرأة تدعي أمينة.

إذن، فلم تخل مرحلة زمنية بعينها من الولوج إليها في ذاكرة المخرج، وقد بدا ذلك واضحا في فيلم "إسكندرية كمان وكمان" ليوسف شاهين، حيث تحدث عن معاناته مع ممثله الشاب الذي يود أن يصنع منه نجما ثم عن موقفه من قانون النقابات الفنية الذي كان يناقش إبان تصوير الفيلم فخلط شاهين بين أزمنة عديدة، وبدا كأنه يصنع منها زمانه الخاص.

(٥) مكان السيرة الذاتية

لعل الشيء الأكثر صدقا في هذه الأفلام، هو البيئة، والتي يرجع إليها أغلب المخرجين لتصوير أعمالهم فيها. وتبدو عبقرية المكان هي السبب الأساسي لجذب انتباه الكاتب، من أجل محاولة إيقاظ وجدانه بشكل دائم، في هذه البيئة التي تربى فيها المخرج ونشأ صغيرا. وعلى المخرج أن يعود دائما إلى منابعه، إلى قرية حلفاوين، والقنيطرة، ومدينة السويس، والقرية الجزائرية في الجنوب، وإلى صفاقس، وأيضا إلى المدن الكبرى مثل القاهرة ودمشق والإسكندرية، وغيرها. ولذا فإن المكان يبدو شخصية حية مثل البطل الرئيسي للحدث، توجد حيثما يكون، ولذا فإن المخرج يتعمد أن تكون الغالبية من المشاهد تصويرا خارجيا، وقد عاد يوسف شاهين إلى مقاعد مدرسة فيكتوريا لتصوير وقائع فيلمه "إسكندرية ليه". كما ظهرت إسكندرية الأربعينيات دائما في الخلفية، وفي هذه المدينة التقى كل من له علاقة بيحيى. أما فريد بوغدير فقد حاول إحياء المظهر القديم للحلفاوين ويقول في حديثه إلى المنصف المرغني:

> السينما فن يتيح عمليات التمويه، لهذا السبب بالذات فإن على المخرج ألا يكذب على نفسه. إن دوره في الفيلم الذي انجزته يتمثل في قدرته على احتواء حي الحلفاوين من خلال صورة مستطيلة، بل إنه احتوى وحاول أن يلخص حيوات عديدة خلال ساعة ونصف الساعة. كما حاولت أن أقدم خلاصات مكثفة للحظات صادقة، معاشة، ومأخوذة من عمق الحياة في هذا الحي دون السقوط في المبالغة أو فقدان التوازن.(١٢)

ويكمل بوغدير في نفس الحديث:

> إني معتز لأني قدمت حيا عتيقا وشارعا، وبيتا.. وكل هذه الفضاءات قد ساعدتني بفضل عمقها الإنساني على تقديم مجتمع بأسره، وتونس بالنسبة إليّ تنطوي على ثراء كبير.(١٣)

وإذا كان أكثر المخرجين قد تمكنوا من العودة إلى قراهم الأصلية، وأحيائهم التي عاشوا فيها سنوات الطفولة، والشباب المبكر، فإن محمد ملص قد صور أحداث فيلمه "الليل" في مدينة بصرى السورية، وجعل ديكور المكان أشبه بشوارع القنيطرة، وكان يبحث دوما عن أماكن أقرب شبها بمدينة طفولته، لذا انتقل إلى أماكن عديدة ليختار من بينها ما يناسب بيئته الأصلية، وذلك بالطبع لصعوبة العودة إلى القنيطرة فذهب إلى جنوب سوريا حيث "بصرى" و"أزرع" و"خبب" و"زيزون" و"درعا". وعن تجربتها في حضور تصوير مشاهد من هذا الفيلم كتبت هيام منوري في مجلة **فن**: "مررت في أثناء التصوير في (زيزون) والتي تقع في زاوية الحدود الفلسطينية-الأردنية-السورية تقريبا، حيث استطعت بالعين المجردة أن أرى وادي اليرموك حيث جرت معركة اليرموك الشهيرة، ويستطيع المرء أن يرى الحقول المطلة على فلسطين والتي تقوم الشخصية الرئيسية (علا الله) بالنظر إليها وهو قادم من فلسطين، أو بالإشارة إليها لابنه الذي يحمله على ظهره ويعبر به النهر متجها به للمرة الأولى في حياته إلى المدرسة".(١٤)

كما عاد نوري بوزيد إلى مدينة صفاقس ليصور أحداث فيلميه "ريح السد" و"صفايح من ذهب" وهي مدينة بحرية أشبه بمدينة الإسكندرية، كما يعترف المخرج لأمير العمري في حديثه المشار إليه، فهو حين يتحدث عن المدينة يؤكد:

> إني ابن بحر كما يقولون، وأمي ولدت بالإسكندرية لأم مصرية وأب تونسي، وجدي كان يعمل تاجرا بين الإسكندرية وصفاقس. وعلاقتي بالبحر علاقة خاصة جدا، فقد قضيت أوقاتا عديدة وأنا أحبه كثيرا. والبحر دائما يناديني إلى شيء ما... إلى الحرية واللانهاية، والبحث عن أشياء عديدة لا تعرف حدودا.(١٥)

وهكذا فإن المدينة البحرية موجودة في تجربتي يوسف شاهين ونوري بوزيد بينما القرى أو المدن الصغيرة ماثلة في تجربة رشيد بوشارب، ومحمد ملص، ونوري بوزيد، وفريد بوغدير، بينما بدت المدن الكبرى في كل من أفلام طارق التلمساني، وخالد الحجر.

(٦) تداخل الخاص بالعام

في الوقت الذي امتزجت فيه القضايا الوطنية العامة، بالهم الخاص في أفلام السيرة الذاتية، فإن بعض هذه الأفلام قد أثار حوله ضجة، وفي إبان حالة من المواجهة الحضارية بين العرب وإسرائيل من خلال قصص حب خاصة ربطت بين العرب واليهود في هذه الأفلام، ولعل أشهر الأمثلة على ذلك "إسكندرية ليه" و"ريح السد" و"الصورة الأخيرة" وقد جاءت الاعتراضات على الشخصية اليهودية في هذه الأفلام بأن مخرجيها قد أعطوا لها صورة ملائكية تتنافى مع ما لدى المتفرج العربي عن الوحشية الإسرائيلية في الهجوم على جنوب لبنان، على سبيل المثال، وقد صنعت هذه الأفلام نوعا من التكتل ضدها مما منع عرض بعضها في المهرجانات السينمائية العربية.

فعائلة سوريل في فيلم "إسكندرية ليه" المتمثلة في الأب وابنته تبدو مسالمة وبريئة، وهي مهددة في أمنها وحياتها بسبب اقتراب القوات النازية من الإسكندرية، ولذا فإن عليها معاودة الرحيل مرة أخرى خارج مصر، وهي التي جاءت من جنوب أفريقيا، ولهذه العائلة حلمها الخاص بأن تذهب إلى أرض الميعاد، إلى فلسطين، والابنة سارة عليها أن تعود إلى الإسكندرية من أجل اللحاق بإبراهيم، والد ابنتها، وعليها أن تنتظر بضع سنوات لخروجه من السجن بعد أن تم حبسه بسبب أفكاره السياسية ونشاطه النقابي.

أما العجوز ليفي في فيلم "ريح السد" فهو رمز خاص لهاشمي الذي يلجأ إليه كي يروي له عن متاعبه وأحلامه، وقد علل المخرج سبب وجود هذه الشخصية في حديثه إلى أمير العمري قائلا:

> اليهودي شخصية موجودة في ذاكرتي. وأستطيع القول إنه صورة مطابقة للواقع بالنسبة لحالة اليهود في تونس، لقد ذهب الشباب منهم وبقي الشيوخ، لأنهم لا يستطيعون أن يبدأوا حياة جديدة بعيدا عن جذورهم في تونس، وهم يريدون بأن يدفنوا بأرض هي أرضهم، كيف إذن اتحدث عن ذاكرتى إذا ما أخفيت جانبا منها ؟ لقد كان لي الكثير من الاصدقاء اليهود في صفاقس، وصفاقس مدينة تشبه كثيرا الإسكندرية، فقد كان ٣٠ بالمائة من سكانها من اليهود و٣٠ بالمائة من المسيحيين الإسبان والطليان والمالطيين... إلخ و٤٠ بالمائة من العرب المسلمين، وكان الجميع يتعايشون معا بحب، ربما كانت هناك بعض التجاوزات من هنا أو هناك، ولكنها لم تقع تحت لافته يهودي-مسلم، ولكن استعمار-وطن، والحقيقة أن القضية الفلسطينية هي قضية استعمار-وطن، وليست قضية يهود-عرب.(١٦)

أما شخصية اليهودي في فيلم "الصورة الأخيرة" فهو ضحية للتقاليد العربية، وأيضا للعنصرية الفرنسية، حيث يتم اضطهاده في داخل المدرسة التي يعمل بها، ولا تقف بجواره إلا الآنسة بوابيه، التى تضطر إلى الرحيل، بعد أن يصل اضطهاد المدرس إلى أقصاه، ويبدو اليهودي هنا شخصية مسالمة، ترتكن إليه المدرسة، وتميل له عاطفيا، ولكن ليس هذا هو

السبب في اضطهاده، بل لأنه يهودي، ومن المعروف أن الممثل التونسي اليهودي ميشيل بوجناح هو الذي جسد هذه الشخصية على الشاشة.

تلك كانت بعض الملامح، والسمات التي يمكن استخلاصها من الأفلام العربية التي تناولت سيرة المخرج الذاتية، أو تجربته الخاصة، وقد آثرنا أن نتناولها من هذا المنظور، باعتبار أنها تمثل جميعها ظاهرة واحدة مشتركة السمات، تأثر فيها المخرجون بنجاح تجارب بعضهم البعض في هذا المضمار، كما أن أغلب من مارسها قد تأثر بينابيع ثقافية متقاربة، وباعتبار أن تمويل الكثير من هذه الأفلام قد تم كإنتاج مشترك بين أموال عربية وفرنسية بشكل خاص، ولذا، فإننا وجدنا أن نتناول هذه الأفلام من خلال ما يجمعها من سمات، وقد اخترنا هذا الشكل من البحث باعتباره الأنسب من وجهة نظرنا ولنلقي نظرة عامة على الظاهرة لنفتح الباب للذين يودون أن يتناولوا بالتحليل وبالبحث جزئياتها وتفاصيلها.

هوامش

١- أحمد رأفت بهجت، "هؤلاء السينمائيون العرب وسيرهم الذاتية"، **مجلة العربي** (الكويت)، (إبريل :١٩٩٤)، ص ١٢٢.
٢- "ريح السد: حوار بين نوري بوزيد، وأمير العمري"، **نشرة مهرجان القاهرة السينمائي الدولي**، العدد العاشر (ديسمبر: ١٩٨٦)، ص ٤.
٣- "Le renard des sables," *première*, juin 1986 p. 131.
٤- **المرجع نفسه**.
٥- قمر الكعبي، "شريط الحلفاوين"، العدد ١٨، مجلة **فن** (إبريل: ١٩٩٠)، ص ٢٠ .
٦- حوار خميس خياطي، "حتى "باب الحديد" "بصقوا عليه""، **اليوم السابع** (باريس) (٩ يوليو: ١٩٩٠)، ص ٣٥ .
٧- وبشكل عام، فإن هذه الشخصيات الرئيسية لم تكن في هذه الأفلام مجسدة في وجه نجم مشهور، ولكن هذا لم يمنع شاهين على سبيل المثال من الاستعانة بنجوم مشاهير لأداء أدوار قصيرة في ثلاثيته مثل يوسف وهبي ونجلاء فتحي ويسرا ومحمود المليجي وحسين فهمي وآخرين.
٨- خميس خياطي، "شاعرية الجسد.. شفافية المدينة"، **اليوم السابع** (باريس)، (٧ مايو: ١٩٩٠)، ص ٣٩.
٩- عدنان مدانات، "أحلام مدينة وأحلام السينما العربية"، مجلة **الجيل** (باريس)، (العدد مارس: ١٩٩١)، ص ١٢٦.
١٠- هيثم حقي، "صورة من ألبوم ذاكرة الوطن"، الملحق الثقافي، **جريدة عمان**، (١٨فبراير: ١٩٩٢)، ص ٢.
١١- راجع: "Le renard des sables," *première*, juin 1986, p. 131.
١٢- المنصف المرغني، "المجتمع التونسي لم يتغير في العمق"، مجلة **فن** (بيروت)، (إبريل: ١٩٩٠)، ص ١١.
١٣- **المرجع نفسه**.
١٤- هيام منور، "إعلانات عن مدينة، تصفية حساب مع الطفولة"، مجلة **فن** (مارس : ١٩٩١)، ص ١٨ .
١٥- "ريح السد: حوار أمير العمري"، **المرجع السابق**، ص ٦ .
١٦- "ريح السد: حوار بين نورى بوزيد وأمير العمري، **نشرة مهرجان القاهرة السينمائي**، **العدد ١** (ديسمبر: ١٩٨٦)، ص ٦.

إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف: "صورة" مدكور ثابت

أسامة القفاش

إن قراءة فيلم ما أمر غير معتاد في كتاباتنا النقدية، ولكننا نواجه فيلما غير عادي، حيث لا يمكن الكلام فيه عن "التصوير الرائع" أو "الإضاءة الموحية" أو "الإخراج المتمكن"، إلى آخر هذا الكلام "المفرغ". وبادىء ذي بدء: نقرر أنه لا توجد قراءة محايدة، وإن قراءتنا لفيلم مدكور ثابت لا تنفي إمكانية قراءته بطرق أخرى متعددة وكثيرة، بما يعني أن قراءتنا هنا هي مجرد إحدى المعارف الكثيرة التي يتضمنها الفيلم.*

عنوان الفيلم/ مدخل القراءة

إن أول مانطالعه في فيلم مدكور ثابت هو عنوانه الطويل "حكاية الأصل والصورة، في إخراج قصة نجيب محفوظ، المسماة 'صورة'".[١] إن عنوان الفيلم لا يتوقف عند مجرد صياغة مكتوبة على الشاشة، بل إنه هو نفسه كل الجزء السينمائي الذي يتم به تقديم هذه العبارة، أي الجزء الذي يبدأ منذ اللحظة الأولى للفيلم، وينتهي بحركة "بان" pan دائري لتواجه الكاميرا التمثال المقام في الميدان، حيث يمثل هذا الجزء المقابل السينمائي للعبارة السابقة.[٢] لقد حول مدكور ثابت العنوان إلى ملخص synopsis يرمي إلى تقديم قراءة أولية للفيلم، مما يذكرنا بالمثل الشائع: "الكتاب يقرأ من عنوانه". ومن المستحسن قبل الدخول في تحليل الفيلم أن نقدم تلخيصا لهذا الفيلم - وإن كان يتحدى التلخيص - لأن مشاهدته قد لا تكون متاحة:

> امرأة ورجل يرقصان على أنغام موسيقى هادئة يظهر نصفهما السفلي في عناق شبقي ثم ننتقل إلى صورة سيدة غير واضحة المعالم على الصفحة الأولى من جريدة الأخبار وقد كتب تحتها "مقتل مليونيرة أجنبية في سفح الهرم"؛ يظهر صحفيان للتحقيق في الحادث أحدهما راشد الصحفي الذي لا يرى من الدنيا إلا القضايا الكبيرة ومعه زميلته ماجدة التي لا ترى من الدنيا إلا الحوادث الصغيرة المثيرة. ننتقل بعد ذلك إلى بداية التحقيق. يتقدم شابان: محيي عبد العال ويوسف عبد العال وكلاهما يدعي أنه القاتل. يترك المخرج هذين الشابين ليغوص في الشارع بحثا عن القاتل فيضبط رشاد أفندي الموظف في الأرشيف على الدرجة الثالثة والذي يحب

محمد عبد الوهاب وله علاقة بالقتيلة فقد اشتغلت في بيته. ويعايش الفيلم رشاد أفندي في بعض المشاهد واللقطات حيث نجده دائم القرف لكن لا شيء يثبت ادانته. نجد الكاميرا بعد ذلك في مواجهة أحد المشتبه فيهم: الحاج محمود، صاحب مصنع نسيج وهو الآخر كانت له علاقة بالقتيلة ونعرف أنها كانت تحبه وأنها لم ترفض له طلب قط وقد حملت منه وأجهضها. لكننا لا نجد ما يثبت ادانته. ننتقل بعد ذلك إلى حسونة المغربي رجل الأعمال المتحسر على أيام البورصة وأمجادها والغارق في المجون ونعايشه في بعض تفاصيل حياته لنرى إلى أي مدى وصل الاستهتار به وبمن يحيطون به. ندخل بعد ذلك بيت دعارة يديره عبد الغني. نكتشف أن إحدى المشتغلات عنده بطلتنا لكن وقد تغير اسمها مثلما تغير كل مرة مع الشخصيات الأخرى. والفيلم في النهاية لا يبرىء أحدا ولا يدين احدا. ننتقل بعد ذلك إلى القرية التي نزحت منها القتيلة لنرى والديها يستقبلان الخبر. أما الوالدة فتستقبله بالنحيب وأما الوالد فبنوع من البرود والحياد ذلك أنه اعتبر ابنته في عداد الاموات منذ غادرت القرية.(٣)

منذ البداية وفي سكون الليل وصمته، يدخل شاب إلى الميدان العام، يتراقص في سعادة حالمة ويصفر بنغمة موسيقى شهرزاد لرمسكي كورساكوف، حتى يتحرك إلى مقدمة الكادر، حيث يسحب سريرا من خارج الكادر إلى داخله وسط الميدان العام، ثم يضع ساترا بيننا وبين السرير ليقبل فتاته في سعادة، ولكن فجأة تنقض يد بسكين كبير من الأمام (بحجم الكادر) لتمزق السرير والساتر. بل وفي الحقيقة تمزق الكادر نفسه، وتنقطع موسيقى كورساكوف على صوت صرخة مكتومة، ومدوية.

وفي هذا المشهد الذى يجري كله عبر ليل خارجي في ميدان عام أمام مبنى كبير،(٤) نلاحظ أن هناك مجموعة من الازدواجات التكوينية التي يتضمنها المشهد، إذ هناك العمق الداخلي/ العمق الخارجي: الفتى قادم من الخلفية/ من داخل الكادر، واليد تدخل من الأمام/ من خارج الكادر. وهناك أيضا ازدواج : اليمين/ واليسار: الفتى يسحب السرير من اليسار إلى اليمين، واليد تدخل من اليمين إلى اليسار.

إن الازدواجات التكوينية تضعنا في النهاية أمام تضاد معنوي: بين الفتى السعيد، واليد حاملة السكين. وهذا التضاد هو الذي يؤكد الحدث، فاليد تقطع كادر الفتى وتمزقه، وفعل اليد الضخمة يلغي فعل الفتى تماما، إضافة إلى أن استخدام الحجم الكبير جدا ليد - مقابل الجسم العادي للفتى - إنما يؤكد سيطرتها عليه، كما يؤكد سلطانها وجبروتها، وبالتالي نصل إلى العلاقة بين الفتى الذي يطمع في حياة سعيدة هادئة، وتلك اليد التي تقتحم عالمه وتكسره، أو بين الفرد وهو المقابل العام للفتى، وبين سلطة غير محددة تقتحم حياته وتهدد أمنه.

هذا ويظهر عدم تحديد كنه أو هوية السلطة هذه من كونها مجرد يد تحمل سلاحا؛ إنه مجرد شيء "فظيع" ، وهذا في حد ذاته غموض، ويقصد منه أساسا إثارة مجموعة من

التساؤلات في ذهن المتفرج المتلقى. ألا يقول المشهد: إن خصوصية الإنسان تتعرض للانتهاك في هذا العالم؟[٥]

ولكن : أي عـالم؟ أي زمـان؟ ولماذا؟.. لا يقـدم لنا المشـهـد/ اللقطة إجابة، وإنما الإجابة هي فيلم مدكور ثابت بأكمله.

فالعنوان هو تساؤل يقدم الفيلم إجابته. أما العلاقة بين اللقطات في العنوان فهي علاقة جدلية، حيث كل لقطة تثير تساؤلاً ما مع المعلومة التي تقدمها، بينما يتم تقديم الإجابة على هذا التساؤل من خلال المونتاج الداخلي، وتغير التكوين داخل الكادر، أو من خلال اللقطة التي تليها.

أما البناء الكلي لمجموعة اللقطات أو المشهد scene [٦] فيقدم حلا عاما لتساؤلات اللقطات التي يحويها، أو بعبارة أخرى فإنه يصيغ القانون الداخلي الذي يحكم أنساق هذا البناء، أي ما أشرنا إليه من تضاد معنوي يتم خلقه من خلال الازدواجات التكوينية الحركية، إضافة إلى نفس الدور الذي قامت به الموسيقي، فالمقطوعة سهلة من حيث إمكان عزفها (شهرزاد كورساكوف)، وتحمل ضمنيا التراث الثقافي **لألف ليلة** في نفوس المتفرجين، وعندما يؤديها الفتى صغيرا، إنما تعني بالتالي اندماجا في الذات، ولذا يأتي توقفها المفاجئ معبرا عن نفس التضاد المعنوي، فتوقف الموسيقى هنا يعني تحطم حرية الفرد.

وفي اللقطة التالية نرى مجموعة من الشباب ترقص على أنغام موسيقى حديثة في حديقة. ثم وبحركة انقضاض إلى الخلف out zoom ينقسم الكادر إلى خلفية في اليمين يرقص فيها الشباب، ومقدمة إلى اليسار،[٧] أما في أعلى الكادر فيظهر مسيح يوضع على الصليب، ولا يظهر المسيح بكامله، ولكن يظهر الجزء الرمزي الأساسي فيه: اليد، حيث نرى في تكوين غريب وعلاقة تغريبية مع حافة الكادر[٨] - يده وهي تُدَق [٩] في الصليب، ويتعالى صوت الدق مع اختفاء الموسيقى.

من الواضح أن الإدانة تتحول إلى شكل عام. الإدانة لم تعد لليهود، بل للإنسانية كلها. الجنس البشري كله مسئول عن جريمة صلب المسيح ابن الإنسان، أي أنه مسئول عن قتل البراءة والطهارة التي يرمز لها المسيح. إن الإشكالية التي تمثلها هذه اللقطة هي التي تتضح من خلال الترابط بين الخلفية (الشباب الراقص) والمقدمة (المسيح المصلوب).

ضياع الشباب = ضياع البراءة

تلك هي المعادلة التي يقدمها المخرج. وتشكل هذه المعادلة إشكالية عصره، أي أواخر الستينيات، عصر ثورات الشباب وحركة الهيبيز وموجات عدم الانتماء والتمرد والتمزق. وإحدى إجابات الإشكالية - وهي سبب هذا الضياع - يقدمها مدكور ثابت من خلال الصوت، فتتحول الموسيقى- وهي الفن الشعوري الخالص - إلى دق - وهو شكل مادي خالص- يعني غزو المادية للعالم،[١٠] وهو ما يطرحه المخرج.

ويتبقى من العنوان لقطة بان دائري ١٨٠°، من اليمين إلى اليسار، حيث نواجه من خلال عين الكاميرا الباحثة تمثالا كبيرا لامرأة مجنحة. والحركة كما نرى تطرح تساؤلا: من هي تلك المرأة؟ وأيضا: أين تلك المرأة؟ هل هي البراءة أم العدالة أم الحقيقة؟

تلك هي إشكالية مذكور ثابت الأساسية، وإشكالية كل شاب في عصره وفي عالمه: مصر في نهاية الستينيات!

عن مقدمة الفيلم

عند قراءتنا لعنوان فيلم مدكور ثابت قلنا إنه يمثل ملخصا عاما للفيلم ككل متكامل، الأمر الذي يمكننا أن نسميه "براعة الاستهلال"، وهو المفهوم اللغوي الذي نستعيره من النقاد القدماء،(١١) ومثاله حائية جرير التي مطلعها: "أتصحو أم فؤادك غير صاح؟" وهو يمدح بها عبد الملك بن مروان الخليفة الأموي، فما كان من عبد الملك الذواقة إلا أن قال له: "بل فؤادك أنت يا ابن اللخناء."

وقد فسر ابن سلام هذا بقوله إن جريرا أساء الأدب ولم يحسن اختيار اللفظ الذي يخاطب به الخليفة، بينما نجد أن بائية أبى تمام وهو يمدح المعتصم بعد فتح عمورية – والتي مطلعها "السيف أصدق أنباء من الكتب" – قد لاقت استحسان النقاد وقالوا إنها توجز الموضوع وتقتحمه، وهو ماعمد إليه مدكور ثابت في عنوان فيلمه، فقد أوجز واختصر ومهد لموضوعه وطرح إشكاليته المركزية مباشرة.

ولقد عمد مدكور ثابت بعد ذلك إلى الدخول بنا ومعنا في فيلمه من خلال بطليه اللذين اختار لهما مهنة المتاعب ألا وهي الصحافة، وبطلا مخرجنا (راشد وماجدة) صحفيان شابان يحققان للمتفرج عملية التعيين أو التماهي identification (١٢) أي دخول الوهم. فمن خلال نموذجين نمطيين(١٣) جدا – شابين ناجحين محترمين – يتعرف المتفرج على نفسه، ويبدأ في التطلع لتحقيق ذاته المرجوة في الوهم. مدكور ثابت إذن يقدم لمتفرجه خيطا يدخل به عالم الوهم ويسهل له عملية التعيين.

ولكن هذا أحد وجهي العملة فقط، فالحقيقة أن مدكور ثابت حين يدخل المتفرج فيلمه من خلال بطليه، إنما يطرده منه أيضا من خلال هذين البطلين، وبالتحديد من خلال اختيار الممثلين الذين يلعبان دور البطولة. فأحد جوانب عملية التعيين التي هي أساس دخول الوهم هو النجم، أي الممثل الشهير، الذي يحقق من خلال مجموعة من أدوار متكررة ومتشابهة تراثا معينا يترسخ في الذاكرة البصرية للمتفرج، بحيث نجد أن لكل نوعية من المتفرجين نجمها المفضل، وحيث نجد نجوما تختفي ونجوما تظهر مع تغير النمط الثقافي السائد، وتغير الطبيعة الطبقية للمتفرج ومايطلبه. فنظام النجم star system يشبه عملية التغذية الراجعة feed back : المتفرج يطلب نمطا معينا ويحقق نجم ما هذا النمط، ثم يصبح النجم هو هدف المتفرج، وهكذا ... ومن ثم فاختيار وجهين جديدين لا يعطي الفرصة لاكتمال عملية التعيين، وبالتالي فإنه من خلال هذا يحقق المخرج هدفين:

١- كسر نظام النجم وتحقيق استقلال الفيلم الموضوع.

٢- إلغاء عملية التعيين المسبقة، وبالتالي تصبح العملية رهنا بما يقدمه الفيلم من مادة يمكن للمتفرج من خلالها التعرف على ذاته.

أما الهدفان في ضوء فهمنا السابق فإنهما متلازمان. ومدكور ثابت يحول عملية

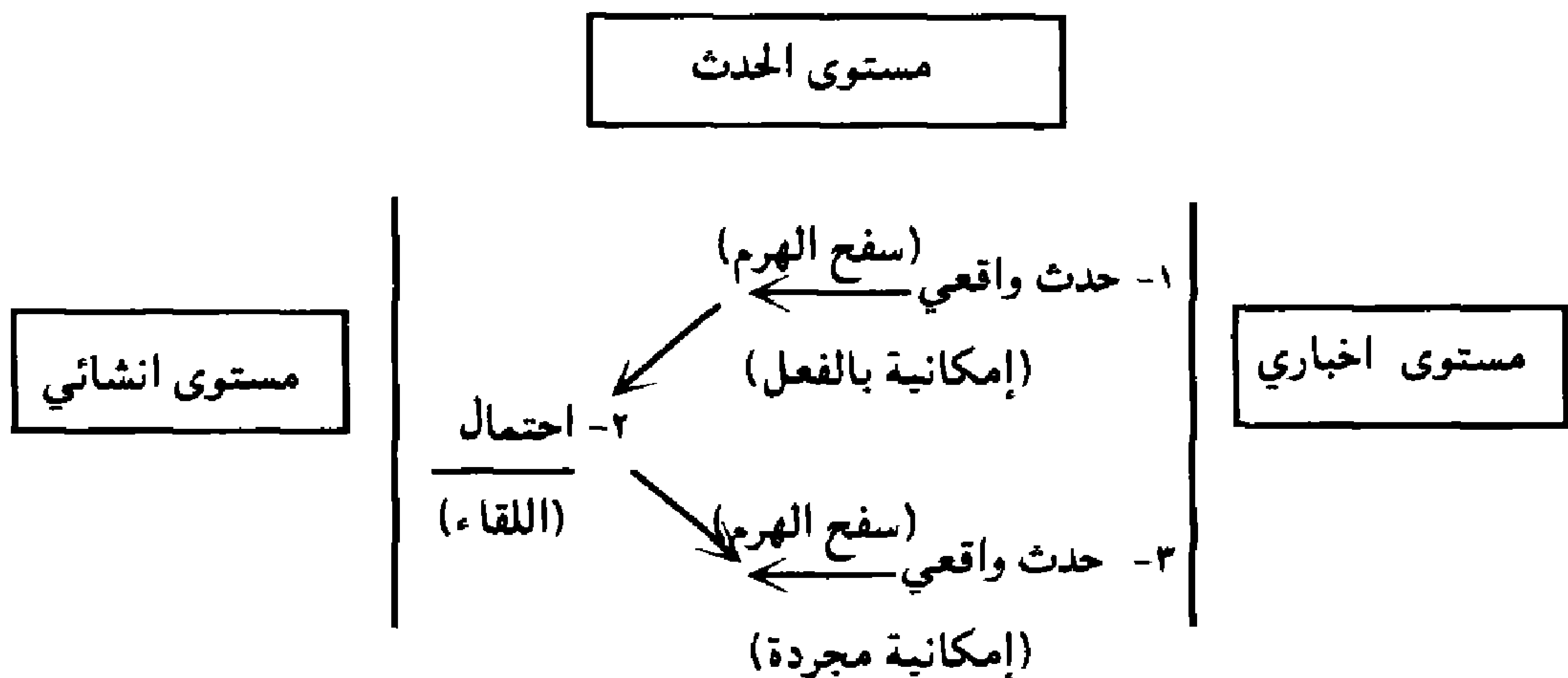
التعيين إلى سلاح يستخدمه لمخاطبة المتفرج. إنه كما يخبرنا[١٤] - يحاول تحقيق عملية "كسر نسبي لحاجز الوهم" من أجل خلق حوار جدلي، وذلك بالدخول والخروج مع المتفرج، من وإلى الفيلم. وضمن ما يتحقق به ذلك، تتم عملية الكسر لحاجز الوهم، أي طرد المتفرج من الفيلم، من خلال الانتقال المفاجىء في لغة الحوار من العامية إلى الفصحى[١٥]. ولكن هذا الانتقال مشروط بالصوت الآتي من خارج الكادر out of screen : صوت انفجار القنابل والطائرات، الذي يعمل بمثابة حافز إنذاري ينبه لخطر قادم، وهذا هو المستوى السياقي، حيث يستغل مذكور ثابت هنا إمكانيات السيناريو التوكيدي في رسم الشخصية (من خلال اهتمامات الصحفي وطبيعته) ليؤكد أن راشد ينتبه للأحداث الكبيرة. وأما على المستوى التصوري فنفهم زمن الحدث من هذا الصوت، أو إنه يتأكد لنا هذا الزمن، إن أردنا تعبيرا أدق، فكأن الصوت هنا يستغل- وظيفيا- ليقدم ثلاثة معاني:

١- معنى تنبيهي.

٢- معنى درامي.

٣- معنى زماني.

هذا إلا أن عملية التنبيه لاتتم فقط من خلال الصوت، بل إن هناك مجموعة من الأدوات قد استخدمت لتكوين مستويات عدة، بحيث يفهم هذا من خلالها: فتغير مكان الحدث المتقاطع (شكل ١) بين مكان الجريمة (سفح الهرم) ومكان لقاء الأحبة، إنما يمهد لهذا الكسر الكامل، وأيضا يكسر الحاجز نسبيا[١٦] إذ يحدث هذا الكسر من جراء محاولة المتفرج تتبع الأحداث وتفهمها وعدم اتساق ما يحدث أمامه نسبيا. كذلك فإن حركة الممثل تؤدي دورا في هذا التنبيه: فاتجاه راشد (محمود ياسين) إلى المتفرج ومخاطبته بهذا الشكل المسرحي المقصود، تفيد التذكير بأنه يرى فيلما، وأن هناك أكثر من وجهتي نظر، كما أن هذه الحركة تؤدي نفس وظائف الصوت التنبيهي فهي تعطي معنى دراميا (اهتمامات راشد) وأيضا معنى تنبيهيا.



شكل (١)

نحن نرى - ويتضح هذا في اتجاه الأسهم - أن الحدثين(١)، (٣) هما الواقع السياقي المستمر والذي يخبرنا به الفيلم. إذن فهو ما يقع تحت المستوى الإخباري : ويفهم هذا من خلال أنهما الحدثان اللذان يشكلان عملية التحقيق (الفيلم). فكونهما قد حدثا هو أمر متروك لنا، وهما بالتالي يقعان تحت قوانين المكان (سفح الهرم) والزمان (أواخر الستينيات). ومن ثم فالتتابع بينهما مستمر (الأسهم)، بينما أن الحدث (٢) هو احتمال مجرد، إذ يمكن تحققه من خلال الإمكانية المجردة وليس الإمكانية الفعلية للواقع. إنه حدث إنشائي تصوري، فاتجاه السهم من الحدث (١) إليه هو مجرد ترتيب سينمائي، لا ترتيب سياقي cinematic syntax not syntactical syntax وبذا فهذا الحدث يماثل اللقطة الإخبارية لإعطاء معلومة فعلية لا تحتمل الصدق أو الكذب، أو لتوجيه تساؤل ما وبالتالي إثارة الانتباه، وهو هنا يقوم بثلاث وظائف:

١- على المستوى الدرامي: يقدم تأكيدا لاهتمامات كل من راشد وماجدة، من خلال حركة كل منهما وتأثره بالمنبه الخارجي.[١٧]

٢- على المستوى السينمائي: يعمل على كسر حاجز الوهم، من خلال كسر الترتيب السياقي وكذلك من خلال الجزئية السابق شرحها (الصوت، الحوار، وحركة الممثل، إلخ).

٣- على المستوى المعنوي semantic level : يخلق ازدواجا لفظيا لغويا (العربية/ العامية)، فيعبر عن ازدواج داخل شخصية (راشد)، وتمزق مماثل (الجدية/ الهزل، القضايا الكبيرة العامة/ المشاكل الصغيرة الخاصة). وأيضا يعبر عن تناقض بين الشخصيتين (راشد- ماجدة) خالقا قطبي قضية منهما، وهو الأمر الذي يستفيد منه دراميا كما نرى.[١٨]

لذا نؤكد على أن الحدث هو مجرد احتمال يقع تحت قوانين الإمكانية المجردة، فهو ليس رجوعا للماضي وليس طرحا مستقبليا. إن الحدث كما قلنا يقدم علاقة راشد وماجدة، وهو لا يشرح فقط العلاقة، ولكن راشد الشخصية/ المثال type. إن راشد بتكوينه إنما يمثل مثقف العالم الثالث بكل تناقضاته، حيث يكون التناقض بين الفكر والممارسة سمة رئيسية من سماته، فراشد الذي يهتم بالقضايا العالمية وتشغله مشاكله الإنسانية يحب ماجدة التي لا تهتم إلا بالمشاكل الصغيرة، وبما يراه هو تفاهات. وهنا تثور إشكالية الحب في ظروف مجتمع من المجتمعات النامية، وتزداد تخصصا فتصير: معنى الحب في مصر.

ويعود مدكور ثابت لاستخدام التكوين للتأكيد على هذه الإشكالية، ولا نغالي إن قلنا إنها إشكالية الفيلم الرئيسية، أو على الأقل أحد أهم إشكالياته. فمن خلال كادر غير متوازن، ويرتكز ثقله إلى اليمين، تظهر سيطرة ماجدة بالحركة وبالمكان، فهي تشير من أعلى إلى اليمين، إلى راشد الذي يقبع ساكنا أسفل إلى اليسار، فهذا الكادر يلخص العلاقة التناقضية بين الاثنين/ الواحد.

وفي هذه اللحظة بالذات يختار مدكور دخول فيلمه بشخصه وبشكل إنذاري، مستخدما الصوت (ستوب) ليدخل بشخصه، وهنا نسأل: لماذا اختار مدكور ثابت دخول الكادر بشخصه؟ هل يحاول الاستفادة من هيتشكوك أو من يوسف شاهين؟ أو هل هو يحاول هنا أن يتشبه بهذين الأستاذين؟ في رأينا أن التشابه ليس بينه وبينهما، ولكن بينه وبين اثنين آخرين - رغم أن أفلامهما جاءت في سنوات لاحقة على فيلم مدكور ثابت - أحدهما مصري هو خيري بشارة في

فيلمه "العوامة ٧٠"، والآخر كوبي توماس جوتيرييز آليا في فيلمه "ذكريات التخلف".

إن الدخول بالذات يحدث أكثر من معنى في ذهن المتفرج. وأول هذه المعاني: إخباري إنشائي، ويقصد به كسر الحاجز الوهمي وإلغاء عملية التعيين وكأنه يقول: أيها الأصدقاء المتفرجون، أنتم تشاهدون فيلما، ولا داعي للاندماج معه، فتذكروا هذا. وذلك من خلال خلق السينما داخل السينما[١٩]. إلا أن هناك مجموعة أخرى من المعاني تتداعى، إذ تستدعيها عملية التشابه الموقفي والارتباط المعنوي semantic relationship أو التماثل في المبنى والمعنى، كما أن الاستدعاء بصري visual أولا، ومعنوي semantic ثانيا، وهي خاصية سنحاول مناقشتها فيما بعد.

إن رؤية ومشاهدة جوتيرييز آليا المخرج بشخصه (مخرجا يعمل في المعهد الدولي للدراسات السينمائية في كوبا .I.C.A.I.C)[٢٠]، تعني تطابق مشاكله مع مشاكل بطله، رغم أنه ليس بطله، أي أن البطل يمثل المخرج ولكنه ليس المخرج تماما. وتلك هي نقطة التشابه أيضا مع خيري بشارة (فيما بعد) إذ في تصورنا أن اللقطة التي يخاطب فيها أحمد الشاذلي (أحمد زكي) خطيبته (تيسير فهمي) قائلا: "ده خيري بشارة.. مخرج زميلنا في التسجيلية.. سالف مني خمسة جنيه .. وكلنا بنستلف من بعض"- هذه اللقطة هي تأكيد من خيري بشارة أنه ليس أحمد الشاذلي، ولكن مشاكله هي مشاكل أحمد الشاذلي. إن مشاكل أحمد الشاذلي هي مشاكل كل جيلهما. كما أن الضمير يعود على خيري بشارة وعلى أحمد الشاذلي. وفي ضوء هذا نفهم عملية دخول مدكور ثابت للكادر، أي لفيلمه. إنها إذن عملية تعيين للذات مع الموضوع identification with object وكأنه يقول إن مشاكل راشد هي مشاكلي ومشاكلك أيها المشاهد، بل، ومشاكل كل مثقف، وإلى حد كبير هي مشاكل كل فرد في دول العالم الثالث.[٢١]

ومن هنا يتطابق دخول المخرج مع اعتذاره للمشاهد بعد ذلك: "تأسف لعرض هذا المشهد ... وهو غير موجود لا في القصة ولا في السيناريو". إن هذا الاعتذار هو نوع من التنبيه، فهو حين يقول: " لا في القصة ولا في السيناريو".[٢٢] يقصد أن ما نشاهده يختلف عن الشكل التقليدي القديم للسينما، مع التأكيد أن هذا القديم مازال يحاصره، وذلك أيضا من خلال الحوار: " معلش .. نلغيها في المونتاج".. مع أنه يعرض ما حدث.

إن المخرج هنا يطلب من المشاهد عملية تعيين مخالفة للعملية التي تحدث له عند دخوله السينما وابتلاعه جرعة المخدر. إنه يطلب منه التعيين مع موضوعه - مشكلاته، واقعه، ومجتمعه. ومن ثم فهو يعمل بشكل يعاكس تماما ما اعتاده المتفرج، إنه يطرح إشكالية مثقف العالم الثالث بشكل آخر: ما الحل بالنسبة لي؟ هل اتخلى عن أفكاري واقعيا وأمارسها كلاميا؟ هل أطالب بالتجديد السينمائي كلاميا وأقع في حبائل سينما الشباك والجمهور عايز كده فعلا؟ وما السبيل لتقديم هذا الجديد الذي أطالب به؟ وكيف؟ وما المناخ الذي يتيح تقديم الجديد؟ إن هذه الأسئلة هي متناقضات راشد الداخلية، وتناقض راشد/ ماجدة الفيلمي، وبالتالي هي إشكالية الفيلم التي قدمناها من قبل (الإجابة على هذه الأسئلة أو تفسير هذه الإشكالية أجبر مدكور ثابت على البقاء عشرين عاما دون تقديم فيلم جديد).[٢٣]

وينتقل بنا الفيلم - بعد ذلك - إلى موضوع التحقيق، وذلك من خلال دخول ضابط

الشرطة للكادر، ثم حواره مع الصحفية حول القاتل والقتيلة، حيث إن وجهة نظر ضابط الشرطة تمثل وجهة نظر عامة. إنه مثال واضح على تأثر مدكور ثابت بفكرة "تيباج" آيزنشتاين، ويتضح هذا من خلال حركة الضابط البطيئة الآمرة وشكل تعامله مع مرؤوسيه وطريقته في الكلام مع الصحفية، إلخ. إنه يمثل سلطة بأكملها حاملة بيروقراطية آمرة.

ويتضح هذا في تعامله مع الشخصين اللذين يقدمان نفسيهما على أنهما القاتلان (يوسف ومحيي)، ونلاحظ أن الـ"ميزانسين" لكل منهما قد تكرر بالحرف[٢٤]، والتكرار يفيد التوكيد وهذا المعنى الشكلي يقودنا إلى أن التوكيد هو على حالة كل منهما، أي ما يعانيان منه، وبالتالي ما يعاني منه كل شباب هذا الجيل من تمزق وفقدان للهوية وافتقاد للحب. ومن ثم فهذا المشهد يستدعي الجزء الثاني من العنوان إلى ذهنية المتفرج، فهو يؤكد على ماتضمنه العنوان، وأيضا يجيب على تساؤلاته من حيث تحديده للمكان والزمان، فهو يضع الإشكالية في شكل أكثر خصوصية، حيث شباب مصر يعاني التمزق وفقدان الهوية بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، ومن ثم تكون المقدمة ردا جدليا على العنوان، ومن هنا أيضا يحتفظ الفيلم بتسلسله السياقي وترابطه في ذهنية المتفرج.

إننا نفهم فقدان الهوية والبحث عن الذات من خلال موقف (محيي إسماعيل) العبثي، حيث بحثه العدمي عن الشهرة/الذات ("أهو الواحد يعمل أي حاجة يمكن يبقى حاجة")، فهو هنا يمثل ريفيا يضيع في المدينة، وبالتالي يخلق ازدواجية بين الريف/الحضر[٢٥]. كما يعود الفيلم لاستخدام هذه الازدواجية فيما بعد لتعطي معنى عاماً، ولكن بازدواجية أخرى في المعادلة: الريف/الحضر، البراءة/الضياع.

وبينما يبحث محيي عن شهرة الذات، يبحث يوسف عن الحب/الذات، أي هدفه الذي لايجده في هذا المجتمع، ومن هنا يتعادل الاثنان في ضياعهما وفقدان هويتهما، فتتحول حالتاهما إلى عمومية فقدان الذات في مجتمع لا يرحم. ويؤكد مدكور ثابت على طبيعة هذا المجتمع، ولكن من خلال الشخص الثالث الذي يسمح له بالدخول: إنه الصحفي أو ترس الدعاية في آلة المجتمع الرأسمالي. وبانتهاء هذا المشهد الذي يقدم لنا فيه مدكور ثابت آخر خيوط فيلمه، يدخل مباشرة في الفيلم بأسلوب "سينما داخل السينما" مرة ثانية.

وهكذا يبني مدكور ثابت فيلمه أساسا على الشكل الملحمي البريختي[٢٦]، في قالب بوليسي، فيتشابه هنا مع جان لوك جودار في استخدام هذا القالب[٢٧]، حيث يلتقيان بغرض شد المتفرج وجذب انتباهه (يوضح الشكل رقم ٤ كيف نرى هذا من خلال شكل الشمس متعددة الأشعة)، وهو ما سنحاول قراءته فيما بعد.

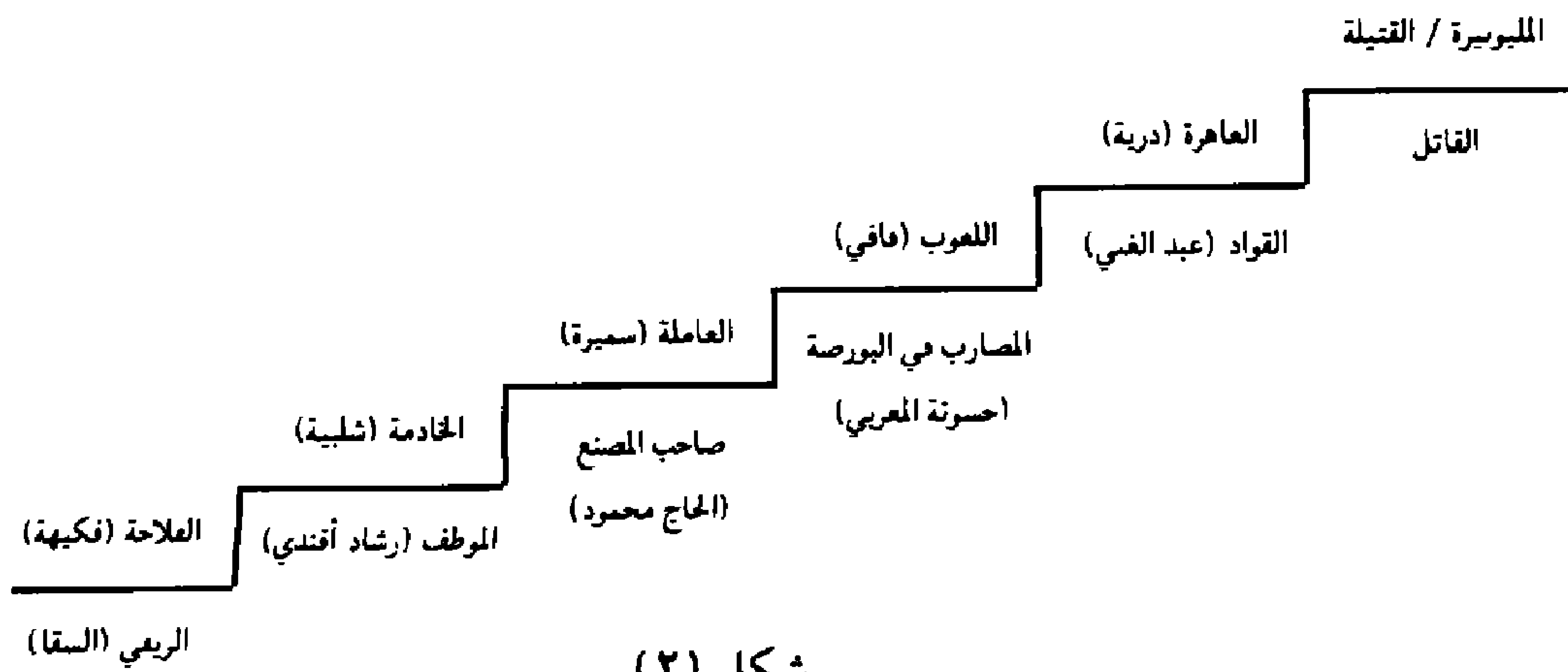
بنية الفيلم

يبدأ مدكور ثابت أول فصوله بمجموعة لقطات تسجيلية لواقع يومي حياتي في القاهرة: الأتوبيس، ميدان التحرير، الزحام، الشوارع التجارية، إلخ، مع صوت المخرج يأتي من خارج الكادر: " إوعى الناس تشوف الكاميرا يا رجائي.. معلش نبقى نتصرف في المونتاج."

ومع جملة "إوعى الناس تشوف الكاميرا" نرى الناس تتطلع باهتمام للكاميرا: كل فرد

يريد أن يظهر على الشاشة وأن يصير نجما، مثلما يحدث حين يوجه مصور في مباراة لكرة القدم كاميرته نحو الجمهور، ويتنبه البعض لذلك فيأخذون في الإشارة والتلويح، ليس لفرد معين ولكن للجميع. إن ما يحدث أمامنا على الشاشة في فيلم مدكور ثابت هو جزء من أسطورة السينما.

إنه التناقض المقصود إذن، حيث التحول إلى المعنى المضاد - (خللي الناس تشوف الكاميرا) - هو ما يقصده مدكور ثابت، إذ يتحول الأمر إلى: (شوفوا نفسكم على الشاشة - هذه هي مشاكلنا، وتلك هي حياتنا). مدكور ثابت يتوحد إذن مع المتفرج ويطلب منه الانتباه، أما الحوار فيتم من خلال الكاميرا والصوت، وهكذا يكون المتفرج على أقصى درجة من الانتباه حين يندفع بكاميرته داخل رأس رشاد أفندي - الذي يبدأ معه مدكور أول فصوله، أو بالأحرى يبدأ به أول أفلامه، فكل ماشاهدناه كان تقديما - لتندفع منه بنية الفيلم، حيث يظهر الشكل رقم (٢) كيف أن بنية الفيلم العامة تتطابق مع شكل السلم، من خلال متابعة الشخصية الرئيسية، وهي الصورة: صورة القتيلة.



شكل (٢)

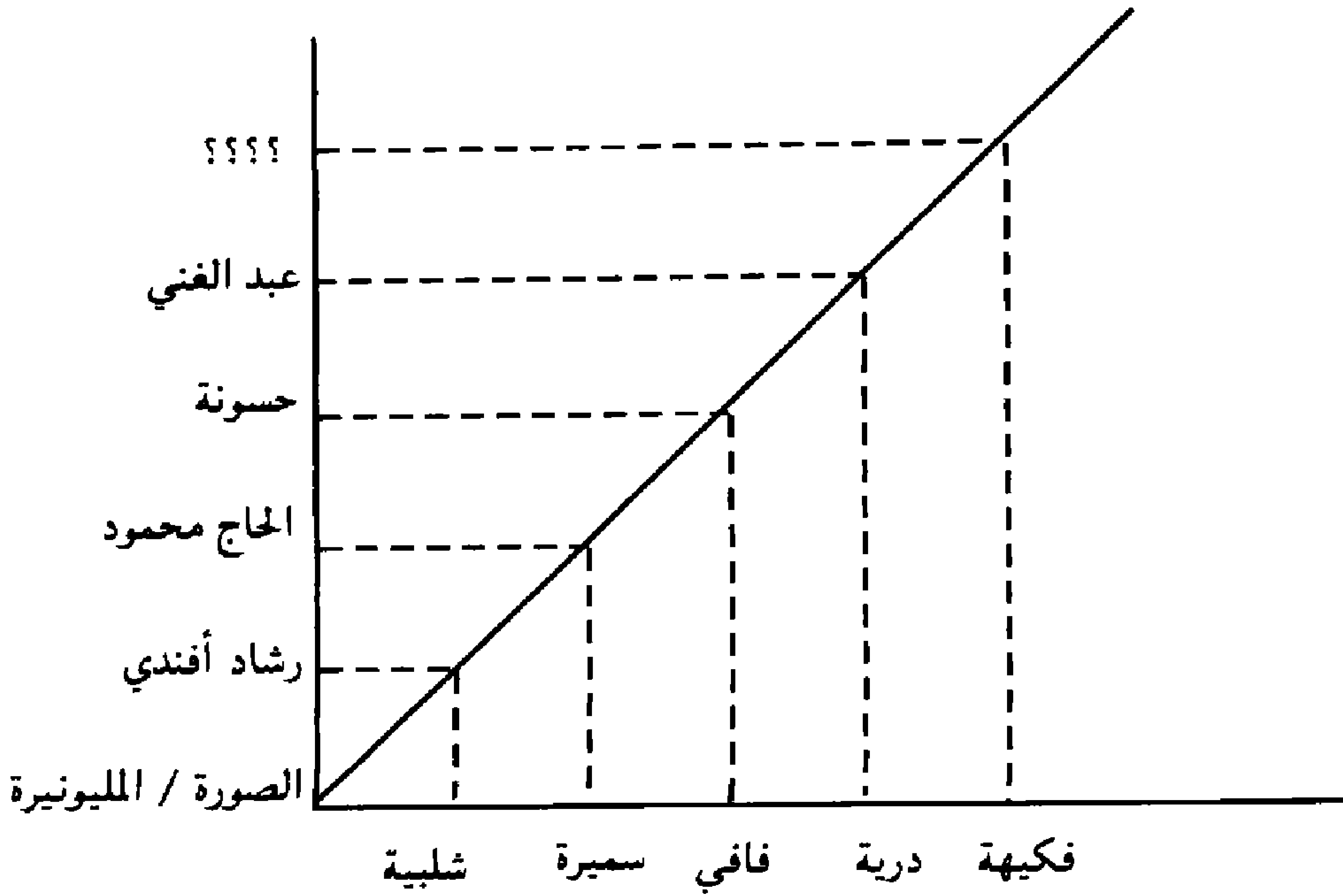
* الشخصية الرئيسية تتدرج في السلم الاجتماعي حتى تصل إلى أن تصبح مليونيرة مع موتها.

* لا يمثل الفيلم ترتيب الفيلم، إذ كما نرى فإن الفصل الأخير هو بداية درجاته، أما بدايته فهي نهاية درجات السلم.

* تعتبر درجة القواد / العاهرة في مستوى أعلى من المضارب/ اللعوب، لأن معيار الاختيار هو النقود والسلعية، ومن ثم فدرجة السلعية التي توافق درجة القواد/ العاهرة [٢٨] أعلى بكثير من تلك التي للمضارب/ اللعوب.

ونلاحظ أن البطل الذكري الضد، هو الصورة المقابلة لهذا التدرج، فهناك وجهان لعملة الشخصية الرئيسية، أولهما: القتيلة، والآخر هو البطل الذكري الضد، وكأن المرأة التي لا نراها أبدا إلا كصورة في جريدة، أو من ظهرها، هي المرآة التي تعكس خبايا هؤلاء الرجال الذين يمثلون شرائح اجتماعية مختلفة.

ولايدل عدم رؤيتنا للقتيلة قط على أنها مرآة فقط(٢٩). فالمؤكد هنا أن الجميع يعرفونها، ولكن هل يعرفون شخصية واحدة؟ هذا التساؤل يشكل أحد إشكاليات الفيلم، والتي يؤكدها مدكور ثابت في قوله: "صورتك المقتولة فيها صورة بلدنا كلها". وليس المقصود طبعا نوعا من الرمزية الفجة في العلاقة بين مصر والقتيلة، إذ أن تحول القتيلة من مجرد حالة عامة إلى رمز عام، يعتبر محاولة لخلق نمط جديد. إن مدكور يضعنا أمام العنوان فهو يبحث في علاقة القتيلة مع الرجال من أصل/الجثة - الصورة/ مصر. وهكذا يمكننا أن نمثل علاقة القتيلة مع الرجال في شكل (٣)



شكل (٣)

* يمثل المحور الأفقي ترتيب الشخصيات التي تمثل الصورة - وسياقيا هي بداية من القتيلة باعتبارها نقطة الصفر.

* يمثل المحور الرأسي ترتيب الشخصيات الذكرية الضدية - وسياقيا هي بداية من الصورة باعتبارها نقطة الصفر.

* تمثل العلاقة بين الاثنين خطا بيانياً مستقيماً لو مددناه على استقامته وأسقطنا منه عمودا على فكيهة يتضح لنا دورها، وذلك من خلال عملية استقراء.

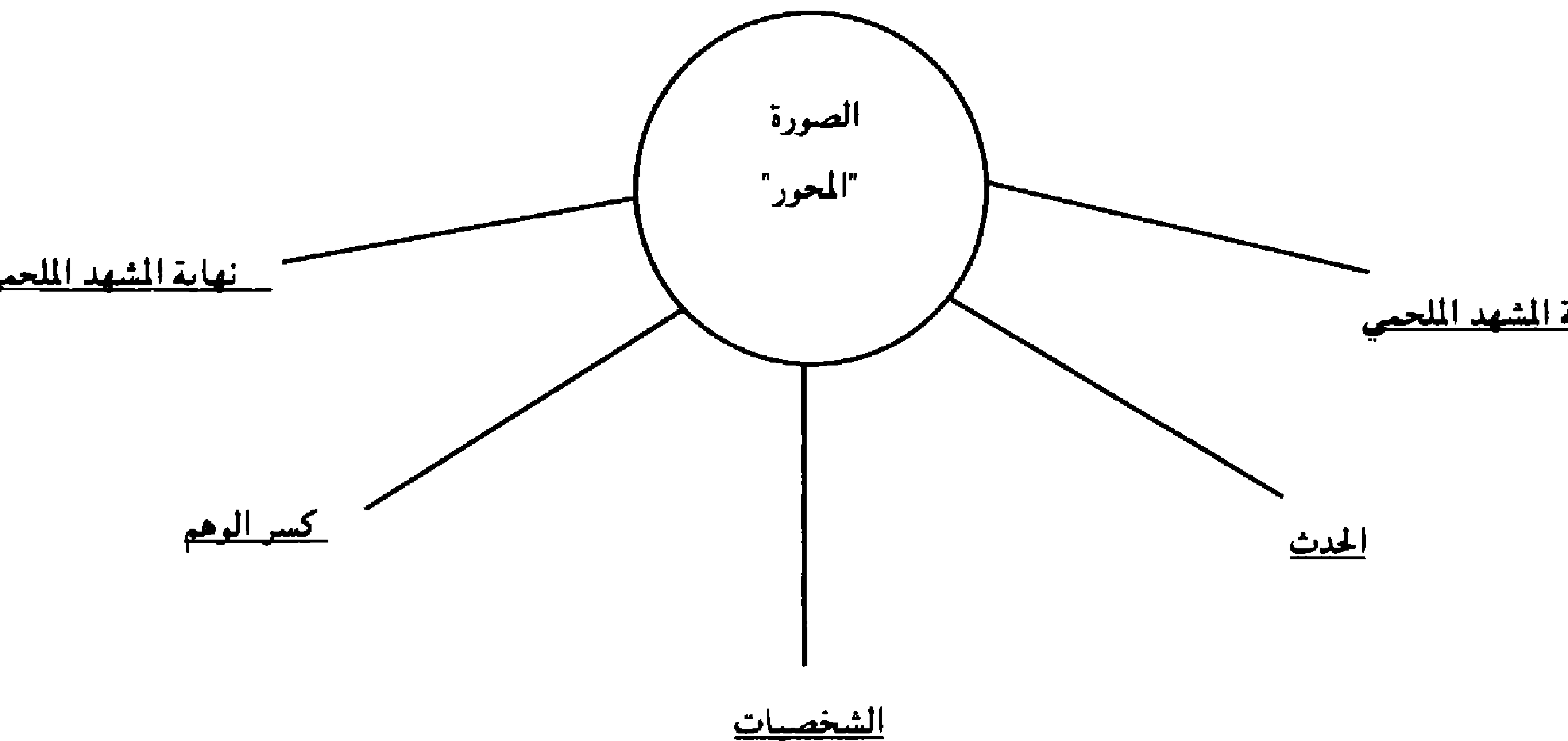
إن الخط البياني الذي يمثل العلاقة بين المرآة المقتولة والرجال، هو الخط البياني لدور المرأة في المجتمع، فهي مجرد سلعة في مجتمع ذكري، حيث ينظر إليها الكل باعتبارها جسدا في سوق للنخاسة. ومن هنا نفهم لماذا وضعنا درية/ عبد الغنى في درجة أعلى من

حسونة/ فافي، ومحمود/ سميرة أعلى من رشاد/ شلبية في بناء السلم (شكل ٢)، ونفهم كذلك لماذا أتيا سياقيا متأخرين في الترتيب، فما حدث هو تطور في سلعية القتيلة: إنه إظهار لنظرة المجتمع للمرأة/ السلعة، فالدعارة هي الاستغلال الأقصى للمرأة بواسطة الرجل الذي يستطيع أن يدفع (هي قمة سلعية المرأة)[٣].

وهكذا فحتى لو استقرت فكيهة في الريف، فإنها لن تفلت من هذا الخط البياني، ذلك الخط الذي يمثل نظرة اجتماعية عامة، كما يمثل الدور الذي يرسمه المجتمع البورجوازي الإقطاعي للفتاة، ففكيهة ستصبح سلعة شاءت أم أبت، وهي ستتزوج من يستطيع أن يدفع الثمن، وهي حين ترفض السقا ترفضه لأنه غير قادر على دفع ثمنها (إشباع طموحاتها وأحلامها)، ففكيهة هي فرد من مجتمع فيه الدفع عدا ونقدا، أو هي قيمته الوحيدة، لا مكان للحب ولا للعواطف، وهو ما نراه من خلال تطورها في كل مشهد.

البنية العامة للمشاهد

ذكرنا فيما سبق أن شكل الفيلم البنائي هو التمحور حول المركز أو الشمس ذات الأشعة المتعددة (شكل ٤).



شكل (٤)

وكما يظهر من شكل (٤) يبدأ المشهد الملحمي episode [٣١] بلقطة كبيرة للشخصية الضد: في المشهد الملحمي الأول (وجه رشاد في البروفيل)، وفي الفصل الثاني

ظهر محمود، وفي الفصل الثالث أقدام حسونة الهابط.

هذه البداية تمثل أول أشعة الشمس، وهي بداية غير مألوفة للحكاية، فتقليديا تكون اللقطات المتوسطة أو البعيدة أو العامة هي البدايات الملائمة، بينما تحفظ اللقطات الكبيرة لإبراز العواطف وتحليل الشخصيات، وبالتالي التعيين في الشخصية.(٣٢)

وهنا يختلف دور اللقطة الكبيرة عن هذا الدور التعييني، فهي هنا تؤدي غرضا آخر. إنها تعطينا الفرصة للتعرف على الشخصية، ومن ثم تؤكد فكرة المرأة التي نبحث فيها عن صورة القتيلة، أي عن تاريخها الذي هو تاريخ سلعيتها وتشيؤها، وبالتالي تصبح اللقطة الكبيرة وسيلة للتعرف على أسباب التشيؤ، أو الاشخاص التي أدت إلى هذا. وهي(٣٣) بدورها تعاني من نفس فقدان الذات والاغتراب والتشيؤ، كل على مستواه.

ويمثل الشعاع الثاني الحدث وهو يتضمن علاقة البطلة المركزية (صورة القتيلة) بالبطل الضد، وميزانسين الشخصيات في المكان. وهو الأمر الذي يشير إلى الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها أبطال المشهد الملحمي، وسنحاول تفصيل هذا.

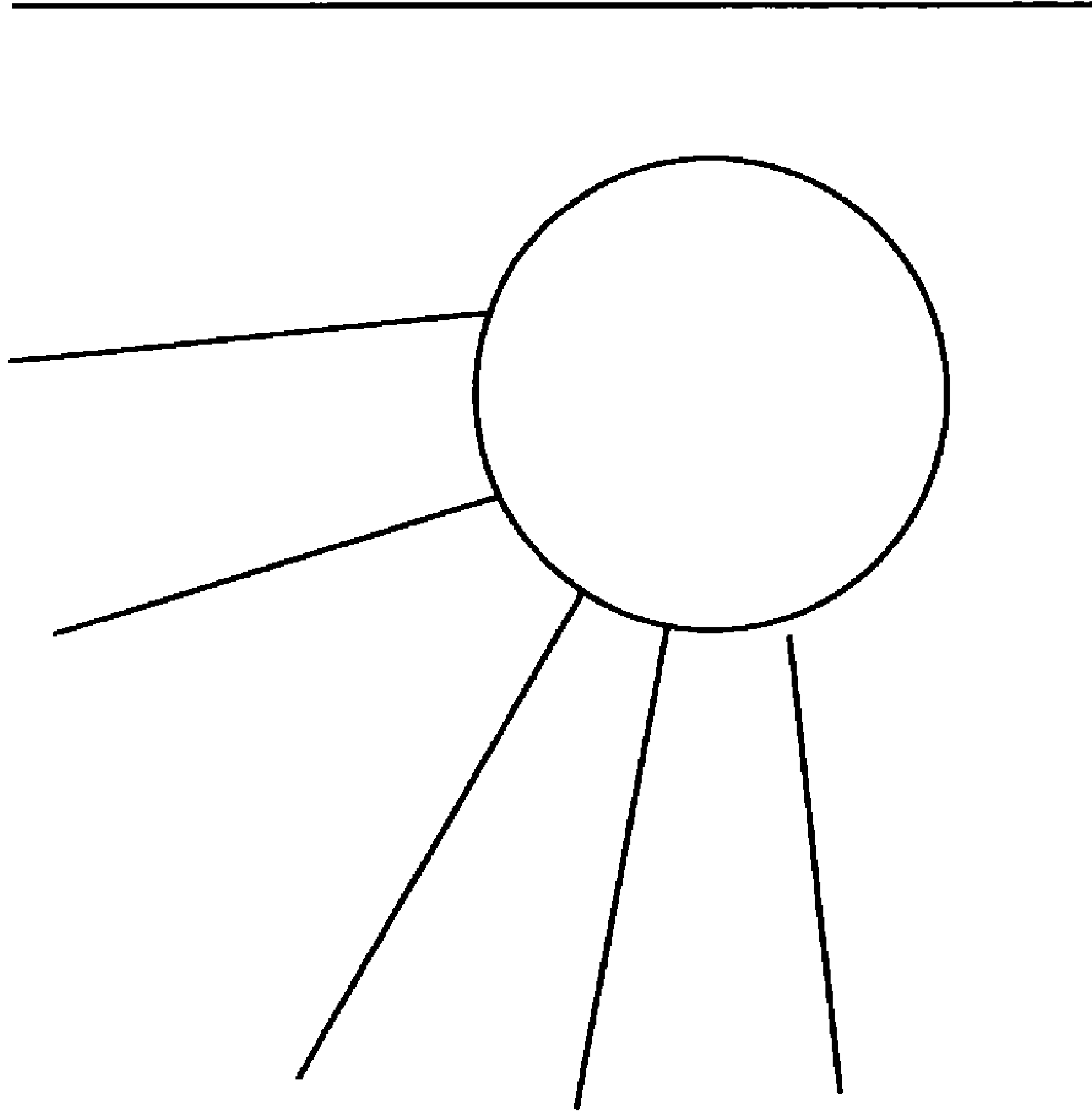
ويمثل الشعاع الثالث الشخصيات، وهي تقدم على مستويين، يتضمن الأول منهما شخصيات الحدث المركزية المستقلة، بينما يتضمن الثاني الشخصيات الأساسية أو أبطال الفيلم الثلاثة (الصحفي والصحفية والشرطي)، وهذه الشخصيات تمثل الاندماج المتحكم فيه كما رأينا فيما سبق.

ويمثل الشعاع الرابع عملية كسر الوهم في كل مشهد، وهي تمثل شعاعا منفصلا لأنها توازي المعنى الرمزي كمقابل للمعنى المحدد، لأنها ليست جزءا من الحدث، ولكنها كسر للحدث. والملاحظ أن كل عملية في كل مشهد إنما تثير إشكالية، وترد على إشكالية أخرى، فكسر الوهم في مشهد المصنع مثلا، من خلال كسر التواصل المكاني (الراكور) الذي يجرى فيه الحوار، لا يكسر فقط الستار الوهمي الذي يلف الجمهور، ولكنه أيضا - وعلى مستوى آخر - يعمم الحدث، إذ أن تغير مكان الحوار مع استمرار العبارات، إنما يوحي بأن هذا الحوار يحدث دائما وفي كل مكان، فهو يرد على إشكالية "أين؟"، بينما يثار تساؤل تنفيذي بخصوص "من؟". ونلاحظ أيضا أن هذا يحدث بعد فترة محددة تسمح بالانتقال من المشهد إلى المشهد الذي يليه، كما ترتب لكسر الوهم فيه.

وينتهي الفصل بالشعاع الخامس، وهي نهاية تمهد لبداية المشهد الذي يليه، فهي نهاية انتقالية، إذ عندما يقرر محمود أن يذهب إلى البوليس قائلا: " تعرف يا إسماعيل ..أنا عاوز أروح إلى البوليس وأقولهم على كل حاجة..". نجد أن المشهد الذى يليه يبدأ بحسونة وهو يفكر في الإبلاغ عن نفسه للبوليس.

بهذه النهاية التمهيدية/ الانتقالية أتت بنية الفيلم السلمية متفقة تماما مع فكرة الفيلم من حيث تساعد سلعية القتيلة، وبالتالي من حيث تساوي إدانة الأفراد

التي تؤدي إلى إدانة الطبقة التي ينتمي إليها هؤلاء. هذا كما نلاحظ أن الفيلم يستخدم صورة القتيلة المنشورة في الصحيفة اليومية باعتبارها الفاصلة السينمائية وعلامة الترقيم، حيث تفصل بين كل مشهد وآخر، مثلما تربط بين كل مشهد وآخر، وبذا تظل القتيلة هي البطلة غير المرئية في الفيلم. وهكذا تتفق البنية العامة الشمسية للمشاهد، مع البنية الكلية السلمية للفيلم، فكل منهما يعمل في نسق واحد يوضحه شكل (٥)



شكل (٥)

البنية الداخلية لكل مشهد ملحمي

سنحاول فيما يلي تفصيل البنية العامة لكل مشهد ملحمي، محاولين رؤية كل مشهد في شق خاص به، مع الاعتراف أن هناك نسقاً بنائياً أكبر للفيلم يضم مجموعة البنى الداخلية لكل مشهد.

المشهد الملحمي الأول يناقش بنية العائلة البورجوازية الصغيرة التقليدية من خلال جزئيات (رب البيت الموظف، الزوجة الغيورة، الخادمة الريفية، الارتباط بالقرية، إلى آخر هذه التفاصيل الحياتية).

ونرى في هذا المشهد كيف تبدأ رحلة تشيؤ المرأة وتحولها إلى سلعة، فشلبية كانت تحب كل الناس، كما تخبرنا الطفلة، "ولكن كانت تحب بابا أكثر"، وحب بابا يلخص حلم شلبية الذي تعبر عنه هذه المعادلة:

الحلم = البقاء في المدينة = الزواج من موظف (٣٤)

وهذه المعادلة تعادل المثل الشعبي: "إن فاتك الميري اتمرغ في ترابه"، ومدكور يقدم أحد عنصري المعادلة (الموظف) بوصفه أول أبطاله الذكرين الأضداد antagonist. إنه أولا

يرصد موقعه الاجتماعي: موظف صغير في إحدى دواوين الحكومة (مشهد الأختام) وموقعه العائلي: زوج طيع لامرأة غيورة، وكما نلاحظ أن هذا الرصد يعادل القشرة الخارجية لنموذج سينمائي تقليدي cinematic stereotype[٣٥]، ولكن مدكور لايتوقف عند تقديم هذا النموذج التقليدي، بل يقوم بتقريبه والنفاذ داخل تكوينه، وذلك بتعرية العلاقات الأسرية وعلاقاتها الطبقية داخل إطار البناء الاجتماعي social structure، ليظهر هشاشة هذا البناء وضعف هذه العلاقات الموهومة.

إن القهر الذي يعانيه رشاد أفندي على يد السلطة/"الدولة والزوجة"، يقوم بإخراجه على الخادمة شلبية. أما المعادل الرمزي لهذا فهو قهر المدينة للريف، ونوعية القهر الذي يقدر رشاد على ممارسته هو الاغتصاب الجنسي[٣٦]. وهنا يقوم مدكور ثابت باستخدام مفردات سينمائية تقليدية: فوران اللبن والضحكات الجنسية ليعطي على المستوى السياقي معنى الجنس والاغتصاب. ولكنه على المستوى التصوري يحيلنا إلى مفردات سينمائية قديمة مثل: فوران القهوة وتغير لون الورد وانفتاح زجاج النافذة، ويهزأ بها ويضحك منها. إن الضحكات الجنسية هنا تسخر من هذا التراث البالي ومن القيمة التي يمثلها "شرف البنت زي عود الكبريت"، ويسخر منها بالصورة، فالطربوش الذي يوضع على البوتاجاز يحترق، بينما يعادل الطربوش عند المتفرج زمنا قديما " إحدى الدالات المرئية لعصر مضى"[٣٧]، واحتراقه يعني احتراق هذا الزمن، وبوضعه في نفس الكادر مع اللبن الذي يفور نحصل على المعادلة البصرية/المعنوية visual semantic التالية:

الطربوش/ الزمن البالي = اللبن/ مفردات السينما القديمة

والمعنى اللازم denotation هنا أن احتراق الزمن القديم وذهابه يعادل تخلصنا من مفردات السينما القديمة ومن إسارها ولكن المعنى المصاحب connotation يعادل الزمن البالي وتخلصنا منه بالقيم والعادات والثقافة وفي النهاية بالطبقة الاجتماعية التي تنتمي لهذا الزمن وتحمل هذه القيم، وكأن المقصود ليس التخلص فقط من آثار هذه السينما ولكن التخلص من هذه القيم ومن الطبقة والمجتمع اللذين يفرضانها، أي التخلص من سلعية الشر، ومن معادلة الشر في الجنس إلى آخر القائمة.

وتظهر عملية النمذجة typage مرة ثانية مع تغير الخادمة، فتعدد الخادمات وتبدلهم يجعل مشكلة شلبية أمر عام ويحولها إلى نموذج مكرر، وهنا تحذير من استمرار هذا النموذج، وبالتالي تكرار المأساة مع استمرار الشكل الاجتماعي الذي أفرزها.

والشخصيات الأساسية في المشهد تمثل استمرار فكرة النمذجة أو التأطير أو التعميم، فكل منها يقدم وجهة نظر عامة: الصحفية ماجدة تمثل منهاج الصحافة المردخية الأمينية[٣٨] في البحث عن الأخبار المثيرة، ولكنها تعكس شخصيا مستوى آخر هو البساطة والبعد عن التعقيد، ومن ثم فهي أقرب الثلاثة للتعاطف مع القتيلة. إن الصحفية إنسانة وبسيطة لم تضع بعد في غياهب متاهات المثقفين وثورتهم الكلامية. وعلى طرف النقيض يقف الصحفي راشد الذي يعكس بوضوح أزمة هؤلاء المثقفين، فهو يقول: " واضح أن الجسد لعب دورالبضاعة"، ونرى أنه يدين القتيلة وبشدة، متناسيا كلمة السيد المسيح: "من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بحجر". وهو هنا يدين نفسه فنحن نراه في المشهد الملحمي الثالث

يلعب دور المسيح ضمن الحفل التنكري الفانتازي الذي يقيمه حسونة المغربي. إن مدكور ثابت حين يجعله يؤدي هذا الدور في الواقع/ الوهم أو المتخيل(٣٩) - بينما سمعناه ينكره لسانيا - يجعلنا نصنع عملية مونتاج ذهنية مستدعين القول السابق نتيجة للرؤية الحالية، أي الربط بين البصري والسمعي، وهنا تتكثف أمامنا بكل وضوح أزمة المثقف الواقعية: هذا المثقف الذي يبذل آخر نقطة من دمه كلاميا دفاعا عن الوطن والعروبة والقومية.. إلخ، بينما يبيع هذا الوطن وتلك القضايا لقاء ضمان بعض الفتات(٤٠)... إنه يعيش إذن ازدواجية حياتية، فهو المسيح الواهم أو الدجال، أما الشرطي فهو يمثل الموقف السلطوي(٤١)، وهو في حركته يتخذ دائما موقف مواجهة الجمهور وكأنه ينوي إلقاء القبض عليه. فهو سلطة القهر والتعسف في خدمة الشعب.

وفي إطار هذه العملية (النمذجة) نرى دور الطفلة الصغيرة أو ابنة رشاد أفندي التي تقدم لنا مفهومها عن الحب والبراءة والبساطة. ويقدم مدكور ثابت من خلالها هذا المفهوم مستخدما نمطا سينمائيا مشهورا، فمعادلة الطفولة بالبراءة والخلو من الأخطاء الكبيرة التى تلوث عالم الكبار أمر مألوف وشائع، ووجودها يستدعي هذه المعاني من خلال علاقتنا بالسينما العالمية كمرجع أساسي، ومن خلال محاولتنا استرجاع الطفل الذي نظن وجوده في كل منا. وهي تعادل سينمائيا عند المخرج القتيلة أيضا من حيث كونها تتمثل بها وتحبها، فتعطينا معادلة الطفلة = القتيلة: إذن البراءة هي التي قُتلت في نفوسنا.

وهنا يستخدم مدكور ثابت ممثلة معروفة في دور الزوجة: فتحية شاهين، ولأنها بصريا تمثل للمتفرج تراثا ثقافيا مماثلا لدورها، أي الزوجة القوية الغيورة التقليدية، لذا فتقبلها السياقي سلس وطبيعي. هذا بينما يؤدي دور الزوج "عم عبد الشافي"، وهو يمثل لأول مرة لأن الدور ليس تقليديا، ليس نموذجا، بحيث يمكن أن يؤديه ممثل تقليدي مثل "عدلي كاسب" أو "عبد المنعم مدبولي"، مما قد يحدث عملية تعيين من خلال النجم لبعض المتفرجين، وهو ما يرفضه الفيلم كما أوضحنا.

وينتهي المشهد الملحمي الأول برشاد أفندي يسير في الشارع وتتابعه الكاميرا، ثم تلتقي معه فجأة ودون إنذار إعلانات أربعة محمولة وفرقة موسيقية تدق آلاتها وتقرع طبولها... أفيشات أفلام في بروجرام واحد: دراكولا- من القاتل؟ أنا القاتل - الحب القاتل... يلتقي الوهم مع الواقع، ولكن أيهما الوهم وأيهما الواقع؟ هذا هو السؤال الذي يفرض نفسه.

وهذه العناوين تثير العديد من التساؤلات:(٤٢) من هو دراكولا؟ هل هو رشاد أفندي الذي اغتصب شلبية؟ أم هو هذه الطبقة التي تمتص دماء الشعب الكادح؟(٤٣) أم هو دودة البلهارسيا التي تمتص دماء الفلاح المصري ودماء مصر كلها وتهدد ٨٠٪ من أبنائها؟ أم هو الجميع؟

ثم، من القاتل؟ عودة التساؤل الأساسي للفيلم - عفوا، الذي يبدو أساسيا - ولكنه استفهام من قبيل استفهام جرير: "ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح؟"(٤٤) إنه استفهام يقصد به الإدانة: أنتم القتلة - هذا هو المقصود، والضمير يعود على الجميع.

ويرد العنوان التالي مؤكدا: أنا القاتل... إن ضمير المتكلم هنا يعود على الجميع؛ إنه الأنا الجمعية لهذا المجتمع الذي تسبب في قتل البراءة في نفوسنا.

ويأتي العنوان الأخير ليكون همزة الوصل - التي أشرنا إليها - بين المشهد الملحمي الأول والمشهد الملحمي الثاني: الحب القاتل. فسنرى أن المشهد الثاني ينكر كيف عثرت أو ظنت أنها عثرت على الحب بينما هي في الحقيقة تسير في طريقها المرسوم نحو نهايتها المحتومة.

إن هذه العناوين تستخدم لغرض آخر، فهي تستخدم استخداما بريختيا لكسر الجو الوهمي المحيط، فهي تأتي فجأة... وعلى موسيقى غريبة، فتحدث عملية اغتراب فسيولوجية من خلال اختلاف الصوت والصورة عن السياق المفترض، وهذا الاستخدام يوضح العلاقة الجدلية بين السياقي والتصوري، حيث يمثل السياقي الترتيب البنائي،ويمثل التصوري التداعي المعنوي على حسب ثقافة المتفرج.

ونود في النهاية أن نشير إلى أن وجود علاقات بين المشاهد لا تنفي بنية الفيلم السلمية، وأن نمط pattern هذه العلاقات يشابه نمط النخاع الدماغي cerbral cortex(٤٥)، وتتضح هذه العلاقات في فكرة التداعي البصري اللفظي بين تمثيل صورة المسيح بصريا، وإدانة صورة القتيلة لفظيا، وأيضا في فكرة الريف ودراكولا، كما يظهر بعد الفصل الأخير.

المشهد الملحمي الثاني يناقش علاقة الإنسان بالآلة، وكما نرى فتلك الإشكالية جزء من إشكالية علاقة الإنسان بمجتمعه، وبالتالي جزء من إشكاليات الفيلم. وهذه الإشكالية تتضمن ازدواج صاحب العمل/العامل، وكذلك ازدواج العامل/ الآلة.

ويمكن صياغة قانون هذه الإشكالية كالتالي: صاحب العمل/ العامل/ الآلة = اغتراب الإنسان في المجتمع الرأسمالي(٤٦). فالعلاقة بين العامل والآلة تشبه علاقة تروس الآلة بعضها البعض. وهذا العامل لايحس بقيمة ما ينتجه، وبالتالي لا يحس بذاته. وتتم ترجمة هذه العلاقة سينمائيا من خلال المصنع الذي تسيطر عليه الآلة والإنسان؛ هذه الآلة التي ننظر إليها من أعلى ثم من أسفل ثم من اليسار. إن مدكور ثابت بتأمله للآلة يعبر عن اغترابنا نحن، والمقصود بالضمير هنا: نحن كل المجتمع، أي المجتمع الصناعي، كما أنه في مستوى آخر يعبر عن اغتراب هؤلاء المثقفين عن الطبقة التي تشكل جزءا من هذه الآلة، أي الطبقة العاملة. وهنا يعبر مدكور ثابت بطريقة أخرى عن أزمة المثقف، ومن ثم يقل تواجد دور الصحفي في هذا المشهد الملحمي ككل، فلا حاجة لنا به إذ أن الكاميرا هنا تؤدي نفس مهمته (الصحفي يمثل ذاتية حرة غير مباشرة free indirect subjective)(٤٧) وأزمة المثقف هي إشكالية متكررة تعاود طرح نفسها المرة تلو الأخرى، ولانغالي إن قلنا إنها تستحوذ على مدكور ثابت.

ويناقش مدكور ثابت هنا سلعية المرأة من خلال ممارستها لحقها في الحب. وقد أعددنا لهذا بعنوان "الحب القاتل"، ويتضح هذا من خلال اعتراف صاحب المصنع بأنه أحبها وأحبته، أو كما كانت تقول له " أنا من إيدك دي لإيدك دي". أما استسلامها له بعد عقده عليها عرفيا فليس سقوطا(٤٨)، ولكنه ممارسة لحقها في الحب وحريتها في أن تهب جسدها وتأخذ حب من

تحبه. إن السقوط هو سقوط صاحب المصنع حين رفض استمرار العلاقة بمجرد أن بدت نتائجها بعد أن حملت وأثمرت. إن رفضه لتطور العلاقة يعني رفضه لخروج حبهما للنور، وبالتالي رفضه لتطور حبهما، وهو ما يدفعها دفعا للتشيؤ والسلعية. إنه حين يجهضها إنما يجهض البراءة الموجودة فيها، وهو لا يطردها أو يرميها، بل إن علاقتهما بعد ذاك هي التي تصبح مستحيلة.

إن العلاقة تعبر عن تمزق الاثنين: تمزق صاحب المصنع محمود "محمود المليجي" بين احتياجه للحب، وبين قيود المجتمع التقليدي (الزوجة، الأولاد، الأصدقاء، العلاقات المفروضة... إلى آخر كل مفردات الشق الاجتماعي الواجب احترامه)، وكذلك تمزق البطلة العاملة سميرة بين حقها في الحب وبين استحالة وجود هذا الحب في إطار الشق الاجتماعي القائم، ويتجلى هذا التمزق أيضا في شخصية إسماعيل الذي يوافقه تارة، ويخالفه أخرى مشكلا في نفسه مرآة لأحد مكونات ذاتية محمود.

ولنا أن نتساءل لماذا تغير الاسم من شلبية إلى سميرة؟ إن الأمر لا يعدو فقط كونه تأكيدا على المستوى السياقي لبنية الفيلم السلمية. فلو نظرنا للأمور من وجهة أخرى لانبثق أمامنا هذا التساؤل: ألا يمكن أن تكون شخصية أخرى؟ أليس هذا شكل من أشكال التعميم أي التنمذج؟ وفي هذا الإطار نفهم عبارة: "صاحب مصنع القاهرة الكبرى..للنسيج"، حيث يتوقف الممثل الكبير محمود المليجي، حيث ينطق هذه الكلمات بعد كلمة "الكبرى" لثوان قليلة تكفي لكي نستوعب المعنى المصاحب connotation، حيث تتبدى لنا كناية مقصودة dissimulation[٤٩].

هناك تساؤل آخر بخصوص اختيار الممثلين وهو اختيار محمود المليجي لهذا الدور، لماذا؟ يكمن مفتاح هذا التساؤل في اسم "محمود" الذي يستخدمه محمود المليجي في الفيلم. فالتطابق في الاسم = تطابق في الشخصية، أي تطابق بين الشخصية السينمائية "محمود صاحب المصنع" وبين النجم السينمائي "محمود المليجي" بما يحمله من تراث ثقافي في ذاكرة المتفرج البصرية[٥٠] أي ما يتراوح بين الشرير بلا قلب كما بدا في فيلم "غزل البنات" والفلاح ذو القلب الكبير كما في فيلم "الأرض"، وبالتالي فإننا نفهم التمزق الذي تعاني منه الشخصية (محمود) من خلال فهمنا لتراوح أدوار "محمود" النجم.

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن هذا المشهد الملحمي يستعير بشكل كبير من فيلم مدكور ثابت التسجيلي الأول "ثورة المكن"، ولكن مبدأ الاستعارة في مفردات التكوين والفكرة العامة فقط، أي الآلات والعلاقة بين الإنسان والآلة، إلا أن هناك تطباقا كاملا بين الإثنين، ففي "ثورة المكن" نرى الآلات ترقص على الموسيقى الموضوعة. وهنا الآلات صامتة والإنسان يتكلم في انفصام عنها. في "ثورة المكن" الآلات تتحرك في سرعة ولا تتأملها الكاميرا. هنا الآلات بطيئة تتأملها الكاميرا متعجبة. إن "ثورة المكن" تعبير عن تلاحم الإنسان مع الآلة في مجتمع مثالي. أما هنا فتعبير عن اغتراب الإنسان وتمزقه في المجتمع الرأسمالي.

ولا يفوتنا أن ننوه بديكور حجرة المعيشة والنوم والساعة التي تزين الجدار والتي يتم التركيز عليها في لقطة كبيرة، إذ يذكرنا جو هذا الديكور بالأفلام الألمانية التعبيرية الصامتة لمورناو وفينه ولانج: من أمثال "فاوست"، و"عيادة الدكتور كاليجاري" و"متروبوليس"، حيث الجو الكابوسي والكآبة التي تنبثق من ديكور الفيلم، وهو ما يوحي به

إلينا الديكور هنا، وكأنه يتنبأ بمصير قاطنته أو الموت والفشل المتربصين بها؛ إنه نذير قدرها المحتوم. ويتلاءم هذا الجو النفسي المقبض مع الجو الكابوسي للمشهد القادم. أما الساعة فتقوم بمهمة الشاهد على الجريمة التي ترتكب في حق الإنسان في هذا العصر. إنها الشاهد وهي "ميقاتي" (الحكم في مباراة الكرة) هذه المأساة.

ولقد تكلمنا عن أهمية وجود الفتاة غير الواضحة out of focus في خلفية الكادر وهي ترسل القبلات إلى محمود في مقدمة الكادر. ونرى أنها بمثابة بديل للصورة وهذا البديل موجود في كل المشاهد الملحمية (زينب الخادمة، شغل كايرو سالومي في المشهد الملحمي الثالث، العاهرات الثلاث في المشهد الملحمي الرابع)، فهذه اللقطة إذن تقيم جسرا بين المشاهد الملحمية بعضها البعض، أي نفس فكرة ألياف الإسقاط السابق ذكرها؛ وهي طريقة أخرى لربط الإيقاع الداخلي للمشاهد.

ويتم كسر الوهم هنا من خلال القفزة المكانية للسياق البصري مع استمرار سياق الحوار بين محمود وصديقه إسماعيل، وهو ما يحدث عملية تنبيه فسيولوجية من خلال عدم اتساق المرئي مع المسموع. وهي أيضا مجموع حسابي لعملية الكسر السمعية في المقدمة والكسر البصرية في المشهد الملحمي الأول.

وهمزة الوصل بين المشهد الملحمي الثاني والمشهد الملحمي الثالث تتم عن طريق المونتاج الصوتي من خلال اتساق شكلي بين كلمات محمود : "تعرف يا إسماعيل إنْ أنا بأفكر أبلغ البوليس" وكلمات حسونة : "لازم أبلغ ..."، الأولى تنهي فصلا ومشهدا ملحميا، والأخيرة تبدأ مشهدا ملحميا آخر.

المشهد الملحمي الثالث يبدأ بنفس فكرة الانتقال البصري المكاني، مع الاستمرار في السياق الحواري؛ فبعد وصول حسونة المغربي إلى قراره بعدم الإبلاغ وهو يهبط السلالم، نراه في اللقطة التالية يحرق الجريدة ويلقيها في الحديقة، ثم يتحرك متجها إلى حفلة تنكرية وهو يقول "الوداع يا فافي، تمنياتي لك بالجنة"، وهو هنا لا يكرر عملية الوهم، إذ تفقد هذه الحيلة قوتها بتكرارها وبالتالي الاعتياد عليها. إنه يكتفي هنا بربط المشهد سياقيا بالمشهد السابق(٥١)، ليتفرغ لإعداد المتفرج للجو الفانتازي الذي سيدخله معه، بينما يذكرنا هذا الجو بمفرداته التكوينية - سواء الحفل أو الأشخاص أو الأقنعة أو الملابس الغريبة - بفيلمي فيلليني "جوليتا والأشباح" و"ساتيركون"، ليشكل ذلك ما يسمى لغويا بالإحالة(٥٢). حيث لنا أن نبحث عن معنى حفل مدكور ثابت الفانتازي في حفل فيلليني في "جوليتا والأشباح" و"ساتيركون". إن حفل ساتيركون يعبر عن انهيار المجتمع الروماني، كما يقصد فيلليني أن يشير إلى تفسخ المجتمع الغربي على مثال نظيره الروماني، فهل يقصد مدكور ثابت أن يشير إلى هذا الانهيار الذي أصاب المجتمع المصري وتفسخه بعد هزيمة ١٩٦٧ الدامية ؟ هذا بالإضافة إلى أن جوليتا فيلليني تنفصل تماما عن هذا الذي أقامته في دارها؛ وبما يعني أن فيلليني يشير هنا إلى اغتراب إنسان هذا العصر داخل مجتمعه، أي ذات ما يقصده مدكور ثابت كما لاحظنا منذ البداية.

من ناحية أخرى فإن الإنسان يميل عند فيلليني إلى الحياة مع الأشباح والكوابيس، أي الحياة في الوهم، بينما يتم التوصل لهذا المعنى من خلال مفردات متعددة:

١- التقمص (الشخصيات التنكرية مثل نيرون والمسيح وسالومي وهيرود).
٢- القناع (الخرتيت ووحوش غابة الآدميين).(٥٣)
٣- النكوص (العودة إلى الطفولة والنظر إلى أن كل شيء مجرد لعبة).
٤- الشر والمال والحياة المتفسخة.

ونجد الطفل عند فيلليني طفلا مريضا يستنفد غرضه من اللعبة ويرميها. إنه طفل نرجسي مدمر يعميه حب الذات وشهوة التملك عن أي شيء إنساني، أي ما يتناقض بشكل صارخ مع طفلة المشهد الملحمي عند مدكور ثابت التي تمثل البراءة والحب، الأمر الذي يعيدنا إلى علاقة طباق أي تضاد، فالصحفي يتناقض هنا (فعلا) مع موقفه السابق (كلاميا)، وتتناقض طفولة المضارب مع طفولة الطفلة البريئة، بينما لا ينفي هذا مرة أخرى وجود بنية سلمية أساسية للفيلم، التي تتضح من خلال تغير اسم القتيلة، والذي أوضحنا كيف يمكن فهمه على مستوى التعميم.

ويعود مدكور ثابت في هذا المشهد الملحمي إلى إشكالية "حب المثقف"، ولنفهم تكوين راشد وماجدة من خلال تكوين ثلاثي المستويات يظهر فيه راشد وماجدة يضحكان ويشربان، وتقول له في سعادة: "إنت لما بتشرب بتبقى راشد اللي بحبه"، وهما في المقدمة، أما خلفهما مباشرة، فيميل الخرتيت على حسونة المغربي ويضحكان في سعادة، بينما تشكل مجموعة المدعوين خلفية الكادر يرقصون ويمرحون في سعادة، أو هم يتوهمون هذه السعادة. إن السعادة هنا تتعادل عند الجميع وتتخلق من خلال الشراب والرحلة إلى عالم الأشباح والوهم والخيال. وهذا التكوين العميق الذي يحتل راشد مقدمته، إنما يكشف لنا بوضوح عن شخصية هذا المثقف العاجز الذي يحب ذاته الأنانية ويستخدم كلماته الكبيرة بمثابة ستار يخفي وراءه عجزه الفعلي - هذا العجز الذي ينكشف عند أول محك وبمجرد الشرب.

إن مدكور ثابت بهذا المشهد الملحمي، إنما يسبق يوسف شاهين في تقديم الفيلم التنبوئي(٥٤)، وهو يشابه فيلم جودار "الصينية"، الذي تنبأ بأحداث مايو ١٩٦٨، فمثله مدكور ثابت يتنبأ عام ١٩٦٩ بوصول فئة المضاربين والسماسرة من أمثال حسونة المغربي إلى قمة السلطة وأعلى المراتب الاجتماعية. ولقد تحول هذا التنبؤ إلى حقيقة بعد أعوام قليلة.

وكان كلام حسونة للخرتيت عن "الشلوت الاسترليني"، على سبيل المثال، سابقا لأوانه. فلم تكن السوق السوداء/ الموازية كما هي عليه الآن، ولم يكن سعر الدولار قد بلغ ما بلغه. وكان الكلام في المشهد عن "انتهاء شغل كايرو وأن لعبة السنة دي هي شغل روما"(٥٥) (المقصود روما القديمة) هو من قبيل رجم الغيب، الذي لم يتحقق إلا عام ١٩٨١، وكأن المشهد كله كان إهداءً إلى الشعب المصري. وبالتأكيد فإن السينما عندما تصل إلى أعلى مراحل نضجها لا تكون فقط أداة لقراءة الواقع وفهمه، ولكن أيضا أداة لاستقراء هذا الواقع وتغييره. لقد تحققت تلك النبوءات التحذيرية أو التحذيرات التنبوئية، وربما كان هذا أحد جوانب الإجابة على التساؤل: لماذا لم يقدم مدكور ثابت فيلما روائيا آخر في الفترة من ١٩٦٩ وحتى الآن، ومازالت صورة الإجابة لم تكتمل.

إن المشهد كله بما فيه من مفردات تغريبية وإبهامية إنما يشكل كسرا للحاجز الوهمي على المستوى الدرامي. وأبرز مظاهر كسر الحاجز الوهمي في إطار الحدث هو ظهور

الشخصيات الرئيسية الثلاث في الحفل فجأة ودون مقدمات، وكأنها متسقة مع جو المشهد كله: أتت من اللازمان واللامكان. ونرى هنا كيف تطورت التجربة، فبعد أن بدأت سمعية في المقدمة أصبحت بصرية في المشهد الملحمي الأول، ثم سمعية بصرية في المشهد الملحمي الثاني. وها هي نقلة كيفية في التجربة، فكسر الوهم يتم دراميا من خلال مفاجئتنا بالشخصيات في جو وهمي خالص. ومن هنا تزداد جدلية الحوار بين الفيلم والمتفرج.

المشهد الملحمي الرابع يقدم احتراف القتيلة/الصورة للدعارة، ويتغير اسمها ثانية إلى درية، وتقوم علاقة بينها وبين يوسف (أحد الشابين اللذين أدعيا قتلها) ويوسف يسأل مدكور ثابت في هذا المشهد الملحمي: "لكن المفروض أن أنا القاتل؟".

إن هذه العلاقة تكشف عن استحالة حصول هذه الفتاة على الحب، أي استحالة وجودها كإنسانة، فرفضها المتكرر للكلام عن الحب يعبر عن وعيها بعد رحلتها الطويلة بعدم وجود مثل هذه الكلمة في قاموسها اللغوي، أي أنه يوضح مدى سلعيتها وتشيؤها، وبالتالي فإنه يعبر عن ضياع حلمها الواهم الذي نراه في الفصل الأخير، أي الذهاب إلى المدينة، وهي بالتالي تحصر نفسها في إطار العلاقة المهينة(٥٦). إنها على حد تعبير زميلاتها العاهرات "تعرف إزاي تأشط الزبون" وهي قد كونت لنفسها من واقع الحلى التي ترتديها ثروة معقولة، ومن ثم فقد وصلت هنا قمة السلعية، أما الخطوة التالية لها في السلم فهي الموت. وهى حينما تخطو هذه الخطوة ترتقي- بفضل آلية دعاية المجتمع - السلم درجة فتصبح مليونيرة. وحين يطلب أو يسأل يوسف مدكور ثابت: "المفروض إن أنا القاتل' لا يكون الاستفهام بقصد التساؤل بل بقصد الإثبات: "أنا القاتل" أي " أنا قاتل أناي الأخرى". فهو سؤال بغرض إثبات وجود الذات، ومقاومة التمزق والضياع. ولقد أشرنا كيف يتم استخدام اسم موحي للقواد "عبد الغني" باعتباره عبدا لمن يدفع، ويؤكد هذا المعنى سخرية إحدى الفتيات منه: "جبت الغنى يا عبد الغني؟"

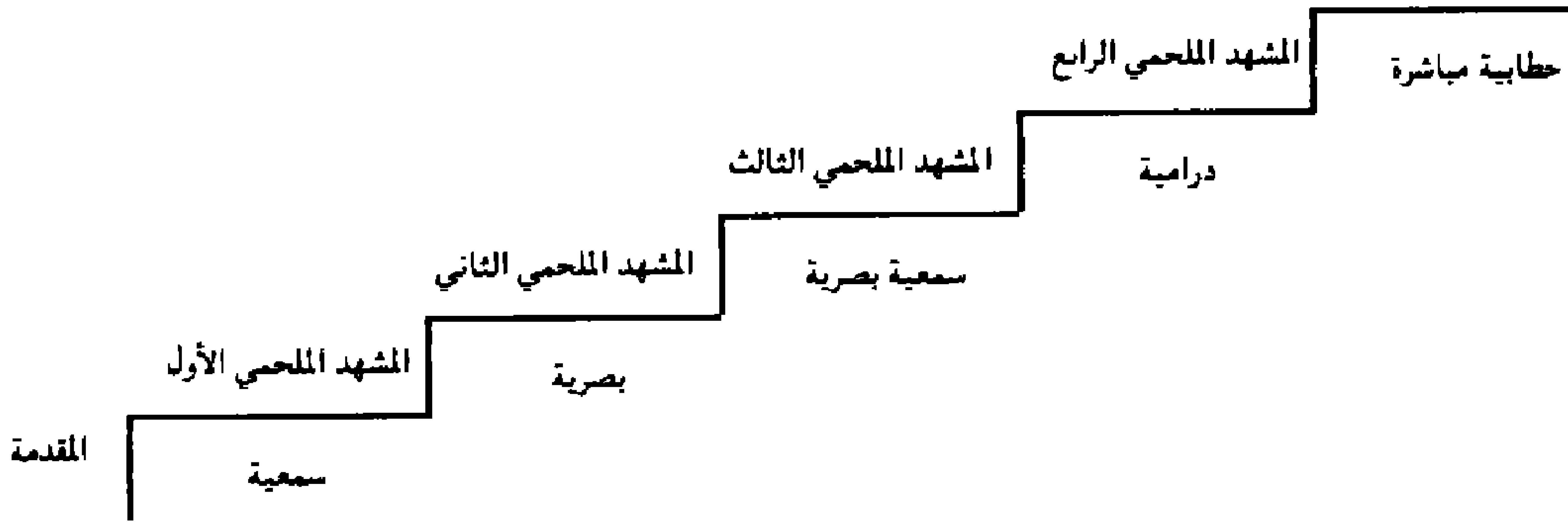
ويعود مدكور ثابت ثانية لاستخدام مفردات السينما القديمة(٥٧) من خلال استخدامه ديكور الحانة، والأغنية التي تذاع من مذياع قديم، وميزانسين يوسف على البار. وكل هذه المفردات تعيد للأذهان المواقف المشابهة والتي تكررت ألوف المرات حين يفقد المحب حبيبته في السينما المصرية. وبالتالي فهي إعادة لموقف السخرية السابق تفصيله في المشهد الملحمي الأول، وأيضا تأكيد على خطورة هذه السينما القديمة بكل مفرداتها، وإمكانية تسللها لاحتواء الجديد، وهي إلحاح على أهمية دراسة القديم واستيعابه لتجاوزه من خلال نظرية هادية وإيديولوجية ثورية.

ويؤكد على هذه المعاني ظهور مدكور بشخصه مرة ثانية، فدخوله ضمن نجوم فيلمه يعمل بشكل مباشر على كسر حاجز الوهم بينه وبين المتفرج. إنه يبدو وكأنه يخاطب الناس قائلا: "ها أنا ذا أحاول وأريد مساعدتكم". إن الكسر هنا خطابي ومباشر، فهو ثمرة الحوار المستمر مع المتفرج . والمباشرة أو الخطابية هنا ليست عيبا بل هي إضافة قوية لمعنى ومبنى الفيلم. لكن مقام مقال هذا هو الدرس الذى استوعبه مدكور.

واستخدام الخطابية يعتبر نقلة كيفية أخرى في عملية كسر حاجز الوهم، وبالتالي فهو يرفعنا درجة في عملية الحوار مع المتفرج. فكما قلنا يعتبر "كسر حاجز الوهم النسبي

والمتكرر" هو الأسلوب الذي ارتآه مدكور ثابت لخلق حوار مع متفرجه، وهو أسلوب يستقيه من بريخت ومن "سينما الحقيقة" لجان روش.

ومن ثم لنا أن نفترض أن هناك بنية سلمية تدريجية مشابهة لبنية الفيلم تحكم العمليات المتكررة لكسر حاجز الوهم. ويوضح الشكل (٦) هذه البنية. ويمكن مقارنته مع شكل (٢)، وتطابق بنية الفيلم مع بنية طريقة الحوار هو إحدى طرق التعرف على الفيلم وفهمه.



شكل (٦)

التطابق بين بنية الفيلم السلمية وعمليات كسر حاجز الوهم.

المشهد الملحمي الخامس يأتي ممثلا العودة للريف، ويعني هذا عند مدكور ثابت العودة إلى الأصل، وكما ذكرنا لا يعني وجود فكيهة في آخر المشاهد الملحمية إفقادا لبنية الفيلم السلمية، بل العكس، فسلعية فكيهة أمر لا بد منه - وهو ما أوضحناه في شكل(٣)- فالبنية لا تعني الترتيب السياقي.

والعودة للأصل عند مدكور ثابت أو العودة للريف تساوي العودة للبراءة والطهارة، فهي تعبر عن حنين ذاتي وإشكالية شخصية للغاية: الحنين الدائم للريف والطبيعة، في مواجهة قوة جذب طاغية من المدنية والثقافة.

فازدواج الطبيعة/الثقافة، وهو ازدواج أولي في الأنثروبولوجية البنائية، يتحول عند مدكور ثابت إلى ازدواج المدنية، ويقدم من خلال هذا الازدواج مجموعة ازدواجات مترادفة: البراءة/ فقدان البراءة، التماسك/ التمزق، إلخ.

وهي إشكاليـة شخصيـة وذاتيـة تعود بنا إلى إشكاليـة أزمة المثـقف مرة أخرى حين يقدم مدكور ثابت في شخص الأب الريفي مقابلا موضوعيا للمثقف؛ الأب الذي عنده الشرف يعني كل شيء، والأرض هي الشرف، ومغـادرة الأرض وتركهـا تعني فـقدان الشرف. والموت هو التعويض الوحيد عن ضيـاع الأرض/ الشرف؛ إنه نقيض لمحارب الكلمـات.(٥٨) فكيـهة عند الأب هي مصر عند مـدكـور ثابت، ومدكـور يعـود لاستخدام "الذاتيـة الحرة غيـر المباشرة" معبرا عن تمزق داخلي يعانيه، من خلال كلمات الأب "صورتك المقتولة يا بنيـتي فيهـا صورة بلدنا كلها". والذاتيـة الحرة غيـر المباشرة تتـأكد من خلال المواجهـة (الأب يواجه الجمـهور)، والصوت الآتي من الخـارج غيـر المتزامن مع اللقطة الكبيـرة. ونلاحظ هنا لماذا قـام ممثل غيـر مـعروف "عم رزق" بهـذا الدور، فـعم رزق لم يمثل أبدا، وبـالتـالي فليس له تراث ثقـافي عند المتلقي. إننا نقبله، كـمـا هو عليـه فلاح بسيط قـوي ولاينفـع أن يقوم بهذا الدور ممثل تقليـدي مثل شفيق نور الدين أو محمود المليجي، لأن مدكور ثابت لا يقدم نموذج الأب المتفاني الذي يسرق مثلا من أجل أولاده، بل الأب الواقعي، تماما كما أوضحنا. بلدنا عند الأب لا تعنى قريتنا، بل أرضنا مصر. إنه لا يشابه محيي الشاب الضائع الذي يبحث عن بلدياته. فالأمور عند الأب واضحة تماما: الأرض تعني العرض ولاتفريط في أيهما.

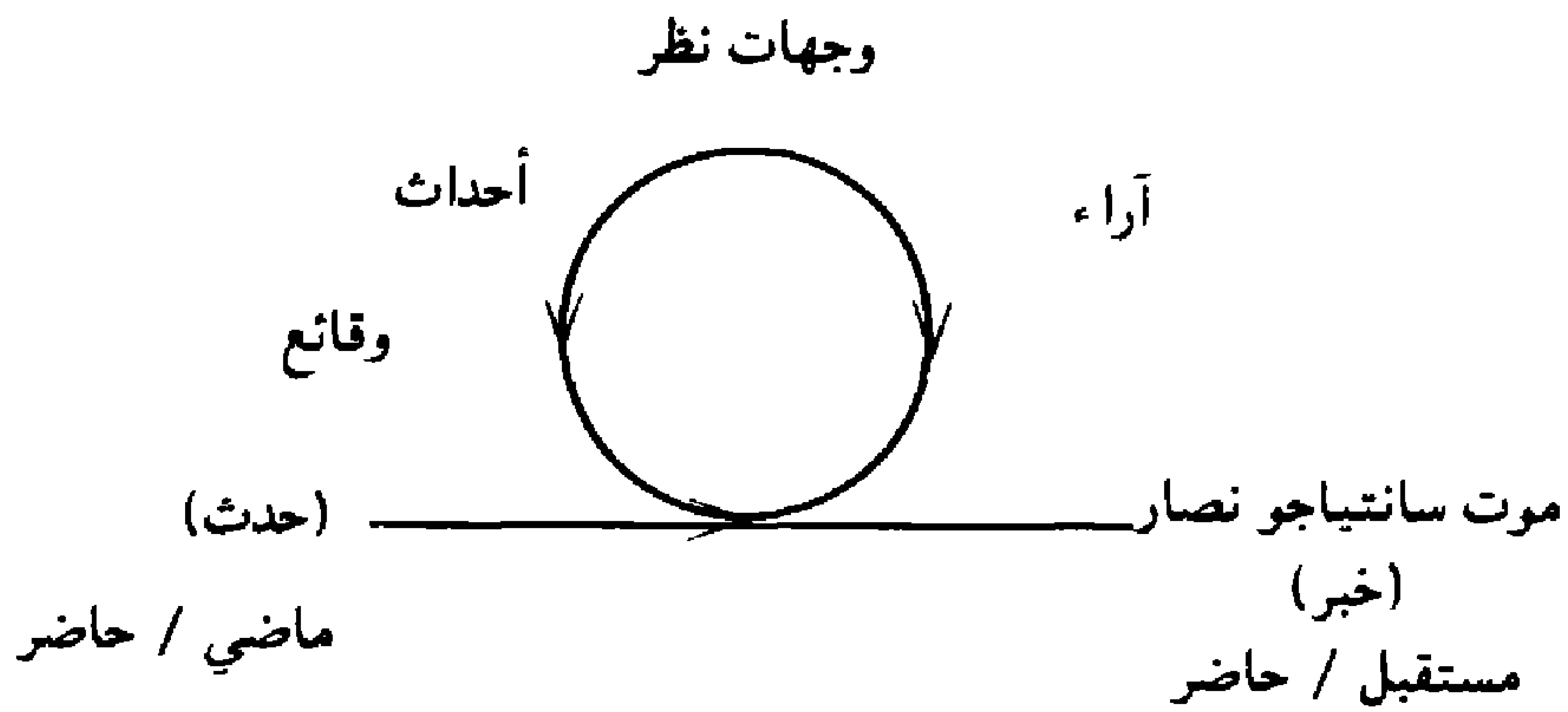
ويقـدم مـدكـور ثـابت في هذا المشـهـد شـخصـيـة أخـرى هي "السـقـا" الذي كـان يريد الاقـتـران بفكيـهة، ويخلق من خلال التشـابه الشكلي(الجناس) علاقـة بينه وبين مسيح المقدمة المصلوب، ولكننا لا نرى رابطة مـعنوية بين الاثنين، فـهى جناس فـقط.(٥٩) وسنتـحـدث بالتفصيل عن ذلك عند الحديث عن الشكل الشعري في الفيلم.

إننا نـلاحظ أن الشـخـصـيـات الرئيسـيـة لا تظهـر هنا ولا يحـدث أي ذكـر للبـوليس والإبلاغ، أي لا يوجد شعور بالذنب أو إدانة هنا. وهذا مـا يؤكـد على المعنى الذى ذكـرناه: الريف هو الأصل وهو البراءة عند مدكور ثابت. والأب الفلاح الواقعي هو النقيض الأساسي لشخصية راشد المثقف. وهي إشكالية ذاتية عند مدكور ثابت.

نلاحظ أيضـا أن الجريدة التي بهـا الصورة يتـم إلقاؤها في النيـل وتجري مع التـيـار، كما لا تظهر بديلة لفكيهة هنا مثلما ذكرنا في كل مشهد، بل تظهر فكيهة بشخصها تطحن الحبوب في الرحـاية وتفكر في القـاهرة والبندر وترفض الزواج من السـقـا، ذلك أنه لا داعي للتعميم باستخدام البديل هنا، فالجريدة التي تسبح تؤكد على فكرة التعميم. فحلم كل فتاة ريفيـة بالذهاب إلى البندر، وهو حلم فكيـهة، تعـمـيم معنوي سيـؤدي نفس مـعنى التـعـمـيم الشكلي.

إن هذا المشهد الملحمي يمثل ذروة الفيلم ونهايته. وفي ضوء هذا التحليل نفهم لقطة الرقص الأخيرة التي تجمع كل أفراد الفيلم ومـجـموعـة العـمل فـيـه، مع ظهـور مدكـور ثابت يحرك إصبعه ويرقص، وإنطلاق ضحكات محمود المليجي السـاخرة مع اللوحة الأخيرة التي تعتبر بديلا عن النهاية. فلا وجود لنهاية الحوار الذي بدأه الفيلم، وإنما علينا أن نعتبـر مع مدكور ثـابت نفسه، أن الفـيلم كله يضعنا في مواجهـة "نكتـة سخيـفـة" كان علينا تحـملهـا لمواجهة واقع سخيف، بالاختيار بين الفعل أو النسيان ... ولكن ليس التطهير.

سنفترض سؤالا محددا: هل يعتبر فيلم "صورة" قصيدا سينمائيا؟ وهو سؤال لا يمكن أن نجيب عليه قبل أن نحدد إشكالية الشعر في السينما، ومن ثم فسنتخذ من رأى بيير باولو بازوليني في سينما الشعر(٦٠) أساسا لفهم الشعر في السينما، حيث الذاتية الحرة غير المباشرة هي أحد أهم مقومات الشعر في السينما، ولكننا نضيف إليها عنصرين: البناء الشكلي، والمفردات الشعرية. ونقصد بالبناء الشكلي الشعري البناء المخالف للبناء السينمائي التقليدي، ولفهم هذا نعود إلى الأدب. إن قراءة **قصة موت معلن** لجابرييل جارسيا ماركيز(٦١) توضح لنا فكرة البناء الشكلي غير التقليدي، فهي أقرب إلى الدائرة (شكل ٧) مع التنويع على نفس النغم، فالرواية تبدأ بموت بطلها "سانتياجو نصار"، في شكل خبر بعد عشرين سنة ، ثم تبدأ بعد ذلك في تجميع الخيوط مع ألسنة معاصري المأساة: الأم، الأصدقاء، القتيلة، الفتاة، الخطيبة، إلخ، ومع تصاعد الأحداث نصل في نهايتها إلى موت البطل "سانتياجو نصار" ولكن في شكل حدث آني.



شكل الرواية هو الدائرة والمستقيم الذى يمسها هو الفكرة الأساسية: "موت البطل".

شكل (٧)

إن دورة الزمن هنا مقلوبة تبدأ بالمستقبل بوصفه حاضرا، وتنتهي بالماضي بوصفه حاضرا. وهذا البناء المخالف للشكل التقليدي يمنح الرواية قوة شعرية رائعة، ولكنه لا يكفي لكي نعتبرها شعرا. وبالمثل يكون الأمر في السينما، ففيلم "ظلال على الجانب الآخر" لغالب شعث مثلا، يمثل خروجا على الشكل المألوف، وكذلك يكون فيلم " الأقمر" لهشام أبو النصر كمثال آخر، "فالظلال" رؤية مشابهة لرؤية بيرانديللو المسرحية، من حيث وجهات النظر المتعددة لحادثة واحدة، وكذلك "الأقمر" الذى هو تنويع على نفس النغم، ألا وهو الارتباط بالمسجد. ويأتي "الظلال" أقرب ما يكون إلى الدوائر المتداخلة في شكله، أما "الأقمر" فهو

أقرب إلى المتمحور حول المركز. ولكن خلو الفيلمين من المفردات الشعرية لا يتيح لنا اعتبارهما شعرا سينمائيا.

والمفردات الشعرية السينمائية تستمد أساسا من النسق اللغوي القومي أولا (في العربية: التشبيه، الاستعارة، الجناس، الطباق، إلى أخر أنواع البديع والبلاغة)، ومن النسق اللغوي الشعري العالمي ثانيا (الإيقاع، الرمز، الخيال، الجو الموحي)؛ إلا أن استخدام هذه المفردات لايكفي لكي نعتبر العمل شعرا هنا، ونعود للأدب لنوضح ما نقصده.

تزخر قصة **الصورة الأخيرة في الألبوم**[٦٢] لسميح القاسم بالمفردات الشاعرية من استعارة إلى تشبيه إلى جو رمزي، إلخ، إلا أنها تتخذ الشكل السردي التقليدي ذي البداية والحبكة والنهاية مبنى لها، وبالتالي فإننا لا نستطيع أن ننظر إليها بوصفها شعرا، ولكن بوصفها قصة تقليدية كتبها شاعر قدير.

ويتضح المقصود في السينما عندما نستدعي اللقطة الشهيرة لظهور القرنين لحمدي أحمد بعد زواجه من سعاد حسني في " القاهرة ٣٠" لصلاح أبو سيف؛ فصلاح أبو سيف يترجم ترجمة حرفية الكناية الشعبية "طالع له قرنين" أي قواد، وهي لقطة ممجوجة كما عابها النقاد حيث تفقد السياق قوته، ولكن صلاح أبو سيف نفسه يظهر لنا أستاذية وتمكناً في استخدام التشبيه من خلال لقطة عميقة، يقارن فيها بين شكري سرحان الأزهري وبين الحمار المربوط في الساقية في فيلمه "شباب امرأة"، مثلما يظهر التشبيه في فيلم "الإضراب" عبر مونتاج لقطة ذبح الثور بعد لقطة مصرع العمال، تماما كما في فيلم "العصور الحديثة" لشارلي شابلن، حيث لقطتي الخروج من المصنع وتدافع الأغنام؛ إلا أن استخدام كل هذه المفردات لا يكفي لجعل الفيلم شعرا، فهي مجرد أسلوبية شعرية في إطار حكاية وشكل روائي تقليدي.

ويتضح لنا مما سبق ضرورة وجود العناصر الثلاثة في الفيلم: الذاتية الحرة غير المباشرة، والشكل اللاتقليدي، والمفردات الشعرية، كما هو الحال في فيلم أنطونيوني "الصحراء الحمراء"[٦٣] أو في فيلم زيفريللي "أخي القمر أختي الشمس"، حيث تنضم خاصية التواصل الشعوري الوجداني إلى العناصر الثلاثة.

ولو نظرنا إلى فيلم مدكور ثابت لوجدنا أن العناصر الثلاثة موجودة فيه، فاستخدام الذاتية الحرة غير المباشرة موجودة كما أوضحنا، كما أن البناء الشكلي يختلف تماما عن البناء التقليدي، سواء من حيث السلم أو الشمس متعددة الأشعة، أو من حيث التداخل بين المشاهد الملحمية، مما يعطي شيئا أشبه بالتنويع على نفس النغم والدوائر المتداخلة. وكذلك نجد استخدام المفردات الشعرية بكثرة، مثل الطباق بين القول والشكل (في المشهدين الملحميين الأول والثالث وقد فصلناه)، ومثل الجناس الشكلي بين المسيح المصلوب في العنوان والسقا حامل صفائح الماء في المشهد الملحمي الأخير، بالإضافة إلى الاستعارة من أفلام "ثورة المكن" لمدكور ثابت و"جوليتا والأشباح" و"كوفاديس" (شخصية نيرون)، مع التمكن من الجو الموحي (فصل الفانتازيا، ديكور الحانة، والمقابر، إلخ) وكذلك قوة الرمز (الصورة، الشخصيات، إلخ).

ومن ثم فقد توفرت لسينما مدكور ثابت كل عناصر سينما الشعر التي فصلناها،

وبالرغم من أن خاصية التواصل الوجداني في الفيلم متكسرة، ولكن عن عمد، فالفيلم يعمل على خلق حوار عقلي كما بيّنا، ويطلب الانتباه الدائم ويشير إلى أمور بعينها، بينما أن هذه الخاصية (التواصل الوجداني) هي التي تميز الشعر أساسا. ولذا فنحن لانتظر إلى الفيلم باعتباره من سينما الشعر، لأننا نفترض أنه لا يمكن بناء سينما الشعر هذه، على " أسلوب الكسر النسبي للوهم" الذي يعلنه ويسميه مدكور ثابت بنفسه، سواء من خلال أحاديثه المنشورة، أو تنظيراته المكتوبة، بل ونزيد أنه لا يمكن وجود سينما الشعر في مصر في الآونة الحالية على الأقل، وهو ما نرجعه أساسا لاختلاف التكوين الطبقي والطبيعة الاجتماعية التي أدت إلى ظهور سينما الشعر في أوروبا الغربية(٦٤)، ولكننا قد نكون إزاء شعر آخر، عبر سينما أخرى.

خاتمة

حتما بعد أن نشاهد الفيلم لا بد أن نسأل أنفسنا: لماذا لم يقدم لنا مدكور ثابت فيلما بعد "صورة"؟ لماذا تحولت "الصورة الممنوعة" إلى "منع لصورة مدكور ثابت"؟ ولكننا نؤجل الإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها، لنضع أمامنا سؤالا آخر: هل ينجح فيلم مدكور ثابت لو عرض الآن بعد ما يقرب الربع قرن من الانتهاء منه؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن أن يتقبل الجمهور فيلم مدكور ثابت بوصفه فيلما يعبر عن حاجة أساسية لديه؟

سيسارع البعض في الإجابة أن الفيلم للمثقفين فقط، فهو فيلم تجريبي كما يؤكد المخرج وكما اتضح لنا، والدليل هو هذا التحليل المليء بالإحالة والاستعارة والإشارة للكتب والمراجع والأفلام، إلخ. وهي إجابة صحيحة لو نظرنا إليها من زاوية تبسيط الأمور إلى حد الإخلال بالمبنى والمعنى. إنها إجابة تعكس نظرة قدمها مدكور ثابت، نظرة المثقف وقضاياه الكبيرة، وهي تعكس بوضوح عجز هذا المثقف مع "قضاياه الكبيرة" عن حل أزمته ومشكلته.

وتكمن إجابة التساؤل الصحيحة في فهم سبب اختيار "القالب البوليسي"، أي ذات ما فعله جودار أيضا في فيلمه "على آخر نفس"، ذلك أن شد الجمهور للأفلام التي تتكلم عن قضايا مصيرية ومشكلات حقيقية لن يأتي عن طريق ترداد أبله لإسطوانة مشروخة عن الجوعى والبؤساء والمرضى والأغنياء والبكوات، إذ هي مفردات ميلودراما متكررة، تماما مثلما يقول جارسيا ماركيز: "إن القارىء لا يحتاج إلى من يقص عليه مآسيه واضطهاده وغياب العدالة الاجتماعية. إنه يعرف كل هذا ويعاني منه يوميا، وإنما هو بحاجة إلى أدب جديد، ففي الأدب الجديد تحريض وتوعية".(٦٥)

والحقيقة الرائعة في السينما التي نحن بصدد تحليلها هنا، أن المتفرج لا يمل فيلم مدكور ثابت بل وكما قلنا في ختام كلامنا عن المشهد الملحمي الخامس، يكون موقفه النهائي إما الفعل وإما النسيان بتقبل الأمر على أنه واقع نكتة سخيفة.

إن مدكور ثابت في هذا الفيلم يقدم سينما جديدة بحق، بل وعن وعي كامل وتمكن تام من مفردات وقواعد السينما السيكولوجية، ومن هنا تكثر الاستشهادات والإحالة والاستعارة. وفي فيلم مدكور ثابت يجد كل إنسان ذاته ولكنه لا يفقد للحظة كيانه المستقل،

وتلك هي قمة الروعة في لحظات السينما الجديدة المتفردة. إن المتفرج يظل مرتبطا بالفيلم، ويظل في عملية جدل داخلي مطردة من خلال دخوله وخروجه المتتابعين: يندمج في لحظات وينفصل في لحظات أخرى. تشير عنده اللقطات تساؤلات وترد عليها لقطات أخرى بتساؤلات جديدة وإجابات تخلق تساؤلات، وكل هذا يضع المتفرج أمام إشكاليات متعددة، ليتحاور مع الفيلم ومع شخصياته ومع المخرج، وفي النهاية مع ذاته كمتفرج.

إن فيلم مدكور ثابت ليس فيلما واقعيا فقط، ولكنه أيضا بمثابة هضم لكل تجارب السينما المصرية في الواقعية، بدءاً من "العزيمة" لكمال سليم وانتهاءً بـ "الأرض" ليوسف شاهين، مرورا بـ" السوق السوداء"و"شباب امرأة" و" الفتوة" و"صراع في الوادي" و"باب الحديد"، إلخ. فالفيلم عبارة عن تمثل لكل تراث السينما المصرية وثمرة لهذا التراث. إن الفيلم لم يكن قد أتى سابقا لأوانه، ولكنه أيضا يأتي اليوم في أوانه، وهنا تكمن قوته وسر بقائه. إن الجزء التنبؤي لا يمكن عزله عن السياق بل لا يمكن فهمه دون الرجوع للسياق.

لقد عبرت السينما المصرية دائما عن إيديولوجية البورجوازية المصرية. ولا يجب هنا أن نقع في اليسارية الصبيانية التي ترى في البورجوازية رجساً من عمل الشيطان، بل يجب أولا تفهم طبيعة هذه الطبقة المترددة بين الثورية والمحافظة. وبالتحديد ووفق طبيعة المرحلة التي تعيشها بلادنا - مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية - فإنها تتردد بين مواجهة الاستعمار وبين كبح الطبقات الشعبية ومهادنة الاستعمار. والسينما مثلها تتردد بين الواقع وتقديم أفلام تعبر عن النبض الجماهيري وتعلو بالوعي الطبقي الشعبي، وبين الوهم وتقديم أفلام مخدرة وتطهرية.

وفيلم مدكور ثابت يأتي في هذا الإطار بعد هزيمة ٦٧ المرة، ليكمل فيلمه التسجيلي الأول ""ثورة المكن""، ففي ""ثورة المكن"" يرصد مدكور حركة الجماهير المصرية في ٩ - ١٠ يونيو التي هي تعبير واضح عن هزيمة الطبقة الحاكمة ورفض الشعب لهذه الهزيمة. فآلات مدكور في "ثورة المكن" هي هذا الشعب الذي خرج إلى الشارع مطالبا بعودة جمال عبد الناصر، ورافضا الرضوخ للهزيمة. وهي ردة فعل عفوية لا تجد بديلا طبقيا محددا فتختار أهون الضررين. ولكن مدكور في فيلمه "صورة" يطور هذا الرصد إلى تحليل ونقد لدور هذه الطبقة التي أدت إلى الهزيمة وإدانتها بكل شرائحها، بما في ذلك مثقفيها اليساريين. إنه هنا يتخلى عن الشكل الرصدي إلى الشكل النقدي، مطالبا بإيجاد بديل، متسائلا عن كيفية إيجاده ضمنيا. إنه يكشف عجز هذه الطبقة وعيوبها وتفسخها ويتنبأ بما يمكن أن تصل إليه طالما لم تحدث عملية تغيير جذرية في ميكانيكيات النسق الاجتماعي تؤدي إلى تغيير شامل في البنية الاجتماعية.

وهذه هي إجابة السؤال أيضا: مدكور ثابت لا يتنبأ فقط بظهور فئة الطفيليين والسماسرة، ولكنه يتنبأ أيضا بعجزه عن تقديم فيلم جديد في إطار هذه الطبقة دون حل إشكاليته الذاتية. إنه هنا يقدم مثالا حيا لارتباط الفنان بالواقع. ففيلم مدكور ثابت إدانة لسينما السبعينيات بأكملها باستثناء أفلام يوسف شاهين، وفيلم "السقا مات" لصلاح أبو سيف، فلا يمكن - ومدكور ثابت يسخر المرة تلو المرة من السينما القديمة - أن يعود ليكون أحد أساطينها، وبالتالي يأتي فيلمه الكوميدي "الولد الغبي" (١٩٧٥) سقطة مباشرة تحسب عليه، ولكنها سقطة تتسق مع الواقع المحيط في السبعينيات. وإذا كانت الثمانينيات ومن

بعدها تبدأ التسعينيات بسينمائيين جدد وأفلام جديدة، تعكس التغيرات التي حدثت وستحدث في البنية الاجتماعية، تسبقها أحيانا وتلحقها أحيانا، ولكنها أبدا لا تتطابق معها، فالواقع متغير والفن متغير والنظرية رمادية لكن شجرة الحياة خضراء دائمة الاخضرار، لنكرر القول في الختام عن سينما مدكور ثابت، إن فيلمه لم يكن قد أتى سابقا لأوانه عندما قام بإخراجه عام ١٩٦٩، ولكنه يأتي اليوم أيضا في أوانه، وفي هذه الجدلية سوف تكمن قوته والسر في بقائه مختلفاً كل الاختلاف.

هوامش

* كتب هذه المقال عام ١٩٨١.

١- عنوان الفيلم عندما عرض مع فيلمين آخرين كان "صور ممنوعة". وقد شمل العرض ثلاثة أجزاء، كل منها فيلم مستقل. ويجمع بينها وحدة شكلية هي أن كل فيلم على حدة يمثل التجربة الأولى لمخرج من الدفعات الأولى من خريجي معهد السينما. والأفلام هي "ممنوع" لمحمد عبد العزيز عن سيناريو لرأفت الميهي و"كان" لأشرف فهمي عن سيناريو لرأفت الميهي. وأخيرا "حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة 'صورة'" لمدكور ثابت.

٢- هذا الفهم يمثل المستوى السياقي syntagmatic level بينما نلاحظ على المستوى التصوري pardigmatic level أن الطبع المزدوج super imposition الذي تحولت به السلبية negative إلى إيجابية positive يعطينا فكرة عامة عن حبكة الفيلم the plot فالإيجابية هي صورة الفتاة القتيلة، وكأنها لم تتضح معالمها ولم تصل إلى المستوى الذي طمحت له إلا بموتها.

٣- ورد هذا الملخص في الدراسة التي قدمها الناقد التونسي فتحي الخراط في دراسة غير منشورة بعنوان "تأطير صورة مدكور ثابت والصور الممنوعة". راجع للمزيد عن هذا الفيلم الدراسة (غير المنشورة) التي قام بها أشرف راجح "مقدمة للقراءة الفيلمية في 'صورة' نجيب محفوظ التي أخرجها مدكور ثابت". أما قصة نجيب محفوظ "صورة" فهي في مجموعته **خمارة القط الأسود** (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٩)، ص ٢٢٤-٢٣٤.
وبطاقة فيلم "صورة" كما يلي: "حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماه 'صورة': الجزء الثالث من فيلم (صور ممنوعة)"، إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما (١٩٦٩)، أول عرض جماهيري: دار سينما ميامي بالقاهرة (١٩٧٢)، مدة العرض: ٦٠ دقيقة، مهرجانات: مهرجان كارلوفيفاري السينمائي الدولي (١٩٧٢)، قصة: نجيب محفوظ، سيناريو وحوار وإخراج: مدكور ثابت، مدير التصوير: حسن عبد الفتاح، المصور: رجائي عتيق، ديكور: أنسي أبو سيف، ماكياج: على الدسوقي، أقنعة: عمر الفاروق، الصوت: نصري عبد النور، موسيقى: جمال سلامة، مونتاج: أحمد متولي، تمثيل: محمود ياسين، محمود المليجي، شهيرة، محيي إسماعيل، وحيد عزت، أنعام الجريتلي، محمود السيد، فكري صادق، فاروق مصطفى، إسماعيل عبد المجيد، سامي راشد، عم عبد الشافي، عم رزق، عم طوسون.
أما مدكور ثابت فهو مخرج وكاتب سينمائي، أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة، ورئيس المركز القومي للسينما بمصر، ومدير تحرير مجلة **الفن المعاصر** الفصلية التي تصدر عن أكاديمية الفنون (مصر)، والمشرف العام على وحدة إصدارات

الفنون بالأكاديمية، ورئيس تحرير **دراسات سينمائية** التي يصدرها المعهد، ومقرر لجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون، وأمين عام اللجنة القومية العليا للمهرجانات السينمائية. تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالي للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥، وعين معيدا بالمعهد في يناير ١٩٦٦، ثم مدرسا في مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد. يتولى تدريس مواد: تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الإخراج السينمائي، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمي الإخراج والسيناريو، وأستاذ الورشة الإبداعية في الإخراج السينمائي، وحلقة أبحاث قمم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه في جميع تخصصات المعهد. كان عضوا بارزا في حركة السينمائيين الشبان بمصر في الستينيات. كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" في يونيو ١٩٦٧، وحصل على الجائزة الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩، كما حاز شهادات التقدير في العديد من المهرجانات العالمية. في أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية، فكتب وأخرج الجزء الثالث (٦٠ دقيقة) من فيلم "صور ممنوعة". عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال في فترة حرب الاستنزاف، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣. في ١٩٨٠ أختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كارتون للأطفال. آخر جائزة حصل عليها هي الجائزة الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية لعام ١٩٩٣ من مهرجان قرطاجنة الدولي لأفلام البحرالأبيض المتوسط، وذلك عن فيلمه "السماكين في قطر". كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي، والسينما المعاصرة، والفيلم التجريبي. منها في عام ١٩٩٣ صدر له كتاب **النظرية والإبداع، في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي** عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وفي عام ١٩٩٤ صدر له كتاب **الكسر النسبي في الايهام السينمائي**، وله تحت الطبع كتاب "مأزق الفنان السينمائي". آخر أعماله السينمائية تأليف قصة وسيناريو الفيلم الروائي "ثلج..فوق صدور ساخنة".

٤- قد يتعرف البعض على المكان والمبنى باعتبارهما مبنى الأكاديمية بمنطقة الهرم وهذا يضعنا أمام مشكلة التصوير الخارجي، رغم أن فيلم مدكور يخرج تماماً من نطاق هذه المشكلة، علماً أن هناك العديد من الأفلام التي تصور في هذا المكان والأماكن المجاورة لمجرد توفير النفقات، وهي مشكلة لسنا بصدد مناقشتها.

٥- استخدام المشهد الخارجي في الميدان العام له غرضان: أولا: إضفاء بعد تغريبي وتجريبي من خلال التناقض بين الحدث الخاص جداً (الذي دلنا عليه حجرة النوم والسرير)، والمكان العام جداً (الذي يدلنا عليه الميدان والمبنى)؛ وثانياً: لتحويل الخصوصية إلى عمومية، وبالتالي خلق ترابط داخلي مع سياق الفيلم كما سنرى.

٦- قد يكون البناء الكلي فصلاً sequence عندما تكون اللقطة ممتدة long take تقوم بدور المشهد/اللقطة.

٧- تؤدي هذه الازدواجية بين اليمين واليسار إلى تلاحم معنوي، ويلاحظ أن اليسار يحتوي على ثقل الكادر لأن هذه عادة مستقاة من السينما الأمريكية، ويمكن مقارنة هذا بفيلم "ظل المحارب" لأكيرا كوراساوا، حيث يرتكز ثقل الكادر إلى اليمين غالباً. ويرجع هذا إلى اختلاف طبيعة القراءة وتكوّن عادات بصرية مستوردة.

٨- راجع كتاب **التكوين** *Composotion* لهاري سترنبرج، فصل "حافة اللوحة"

"Picture's Border" لفهم علاقة التكوين بحافة اللوحة وخاصة في السينما.

٩- استخدام الفعل المبني للمجهول هنا يقابل سينمائيا عدم إظهار فاعل الصلب، وبالتالي تعميم الفعل وتعميم فاعله.

١٠- نلاحظ أن "غزو المادية للعالم" كان أحد التيمات الفكرية الملحة، مثلما في **كراسي** يونسكو.

١١- راجع **طبقات الشعراء** لإبن سلام **وطبقات الشعراء** لإبن المعتز **ونقد الشعر** لقدامة بن جعفر؛ وعن قصيدة جرير، راجع **المنتخب من أدب العرب**، الجزء الثالث.

١٢- عن مفهوم التعيين identification كمفهوم تحليلي راجع **تفسير الاحلام** لسيجموند فرويد - هامش ص ١٧٢-١٧٣، حيث يفسر فيه مصطفى صفوان لماذا اختار هذا اللفظ لترجمة اللفظة الألمانية identifizicen - ولفهم عملية التعيين يصبح علينا الرجوع لتراث السينما - فقد حاول روبرت مونتجمري في فيلم " سيدة البحيرة" أن يستخدم الكاميرا الذاتية التي تعبر عن وجهة نظر البطل طوال الفيلم حتى أن المشاهد لم ير فيليب مارلو بطل الفيلم إلا من خلال انعكاس صورته في المرآة أي عندما كان ينظر لنفسه. هنا يرجع النقاد فشل الفيلم إلى أن عدم وجود البطل على الشاشة أفسد عملية التعيين (التماهي). فوجود البطل على الشاشة يحدث نوعاً من الراحة النفسية لدى المتفرج الذي يقوم بعملية إسقاط لآماله وأحلامه وتطلعاته التي لا يستطيع تحقيقها على هذا البطل، ويحلم بتحقيقها في الوهم (أي السينما). ويتم تحقيق هذا من خلال النموذج النمطي الذي تقدمه السينما للبطل Protagonist أو البطل الشرير Antagonist.

١٣- فكرة النموذج النمطيstereotype يمكن مراجعتها عند مدكور ثابت في مقال "التيباج عند ايزنشتاين"، **مجلة الفنون** (السنة الثالثة، رقم ٢٠). أيضا أسامة القفاش - "سينما ١٥ مايو"، دراسة غير منشورة.

١٤- في حوار مع مدكور ثابت حول الفيلم (لم ينشر) استخدم المخرج هذا المصطلح "الكسر النسبي للحاجز الوهمي". وهو ما حاول التعبير عنه في كتابه الأخير الصادر ١٩٩٣، أي بعد أكثر من ١٤ عاماً على الحوار.

١٥- كان الحوار كما يلي (والصوت المصاحب له):

راشد: باحبك... ضحكات وموسيقى (ثم لحظة صمت وصوت عصافير وموسيقى، ثم صوت طائرات!!!) يتبعها:

راشد: تعرفين معنى الحب، وتعرفين معنى الجسد أو تعرفين معنى البطولة؟

اطلبوا معي من المخرج أن يقدم وجهة نظري أنا على الشاشة.

١٦- والملاحظ أنه لم يحدث هنا كسر تام وإفاقة تامة حيث يمكن تفسير مكان الأحبة على أنه عودة للماضي Flash Back .

١٧- من حركة مؤشر الراديو نفهم انطلاقا من مستويين، فعلى المستوى الأول نفهم اهتمامات راشد وماجدة (الأخبار- الموسيقى) وبالتالي نفهم التناقض بينهما وهو جزء من الموضوع. وأما المستوى الثاني فيقدم تحديد الزمان، فنوعية الموسيقى مرتبطة بزمن معين وكذلك الأخبار (حرب فيتنام- حرب الاستنزاف، إلخ ...)؛ ومن ثم فهي درامية/ إعلامية في آن.

١٨- نلاحظ اهتمام مدكور الشديد الذي يصل حد الحوار التقني والدرامي برسم هاتين الشخصيتين.

١٩- راجع جويل ماني، "رجل الإعلانات"، **مجلة السينما**، عدد ١٢ (نوفمبر، ١٩٦٩).

٢٠- "الايكايك"، كما يطلق عليها، هي مؤسسة السينما الكويتية. وهي تمثل اوائل الحروف بالإسبانية وقد اشتهرت بهذا الاسم.

٢١- لفهم فيلم ذكريات التخلف راجع مقال "السينما في أمريكا اللاتينية"، **سينما ٧٨**، ص ٦٦. وكـذلك مـجلة *Cineaste* IV:3 (1973) ولفـهم إشكاليـة المثـقف راجع هشـام شرابي، **مقـدمـة في بنيـة المجتـمع العربي** (القـاهرة: المؤسـسـة العربيـة للدراسـات والنـشر، ١٩٧٤).

٢٢- إن إستـخدام المصطلحات السينمائيـة من قـبيل السيناريو والمونتـاج، يقصد به تحطيم أسطورة السينما من خلال خلق ألفة لغوية. فاللغة التي يظن المتخصصون أنها حكر عليهم تتحول إلى أداة تواصل مع الجماهير. يطلب المخرج هنا من المتفرج ألا يخاف من هذه الكلمات، أي أن يتحرر من أسارها وبالتالي من أسار أسطورة السينما وتقديسها. راجع في هذا الصدد: عبد الوهاب المسيري **موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية** (القاهرة: مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، ١٩٧٤)، ص ١٧-١٨.

٢٣- لا يعتبر مدكور ثابت " الولد الغبي" فيلما له. وهو هنا يشابه برمنجر الذي يقول أن أول أفلامه هو "لورا" عام ١٩٤٤، بينما نعلم أنه بدأ الإخراج عام ١٩٣٩ راجع:
Andrew Sarris, *American Cinema* (New York: Barnes and Nobel Books, 1968) p. 102.

٢٤- دخول الشاويش- سؤال الضابط- إجابة الشاويش- إجابة الضابط- حركة المتهم، إلخ.

٢٥- نلاحظ أن هذه الازدواجية تلاقي هوى كبيراً في نفوس جمهور السينما (فكرة الهجرة إلى المدينة والتعليم وازدياد الطبقة المتوسطة وغير ذلك).

٢٦- الشكل الملحمي ترجمة لمصطلح epical form وهو من المفاهيم ذات المنشأ البريختي.

٢٧- في فيلمه "على آخر نفس" وهو أول أفلامه "A bout du souffle".

٢٨- راجع "فصل البغاء - سيكولوجية القوادة" في أحمد فائق، **الأمراض النفسية والاجتماعية** (القاهرة:أحمد فائق، ١٩٨١).

٢٩- قد يظن البعض أن الفتاة في خلفية الصورة في فصل المصنع، وهي ترسل القبلات لمحمود صاحب المصنع، هي القتيلة وأن المشهد فلاش باك. إلا أن هناك خطأ في هذا الظن، فالصوت متزامن synchronized، والمقصود هنا تكرار الحدث أي توكيده، وبالتالي تعميمه وتحويله إلى حالة عامة.

٣٠- راجع L. Trotsky, *Woman and Family* (New York: Pass Finder Press, 1973) p. 65. وأيضاً أسامة القفاش، "رحلة مع سينما ١٥ مايو - نموذج المرأة".

٣١- فضلنا ترجمة episode بلفظ مشهد ملحمي لتعطي المعنى الذي نريده من حيث كونه مشهد scene وجزءاً من الملحمة epic.

٣٢- راجع أسامة القفاش "رحلة مع سينما ١٥ مايو - حجم اللقطة" (دراسة غير منشورة).

٣٣- الضمير هنا يعود على الأشخاص الذكرية.
وبصدد مفهوم الاغتراب راجع **مخطوطات ١٨٤٤** لكارل ماركس، ومحمد سعيد فرح **دراسات في المجتمع المصري** (الاسكندرية: منشئة المعارف، ١٩٧٦).

٣٤- نعبر رياضياً عن المعادلة السابقة كالآتي: حلم شلبية: هي × المدينة = هي + موظف.

٣٥- قام عدلي كاسب وعبد المنعم مدبولي وحسن فايق بتمثيل هذا الدور كثيراً.

٣٦- الجنس أو الشرف الرفيع هو أحد أهم أركان العائلة البرجوازية الصغيرة ذات الجذور الإقطاعية.

٣٧- راجع سينما الشعر لبيير باولو بازوليني "Cinema of Poetry" في :

Bill Nicols, ed., *Movies and Methods* (Los Angelos: Ucla Press, 1976) p. 542.

٣٨- نسبة إلى مردخ الميليونير الأسترالي وعلي أمين الصحافي المصري.

٣٩- باستخدام تعبير التحليل النفسي فهو هنا يحيا في المتخيل، وهي عملية اختلال للواقعي مشابهة للعصاب.

٤٠- راجع هشام شرابي، **مقدمة لدراسة بنية المجتمع العربي**، سبق ذكره.

٤١- يتجلى هذا في الحوار واعتباره القتيلة عاهرة ومحرمة، إلخ. ("كل الدلائل بتقول أنها جت لمصر مجرد شغالة في بيت، وفي يوم وصلت للي شفناه").

٤٢- التساؤلات تعبر عن المستوى التصوري للمعنى paradigmatic level بينما يمثل اللقاء كما سنرى المستوى السياقي syntagmatic level.

٤٣- أقام محمد شبل فيلمه "أنياب" على هذا الافتراض.

٤٤- يقال أن هذا البيت هو أمدح بيت قالته العرب، وقد ذكرنا مطلع القصيدة في كلامنا عن براعة الاستهلال، والمقصود: أنتم أعظم الناس كرما وأكثرهم شجاعة.

٤٥- يحتوي النخاع على ألياف تعرف باسم ألياف الإسقاط projection fibres وتربط هذه الألياف بين كل مناطق المخ (مثال، الألياف بين منطقة الحركة frontal lobe في الفص الجبهي وبين الذاكرة البصرية occipital lobe في الفص الخلفي).

٤٦- راجع كارل ماركس، **مخطوطات ١٨٤٤**.

٤٧- راجع بازوليني، "سينما الشعر".

٤٨- يتشابه الموقف هنا مع موقف شفيقه واستسلامها لدياب في "شفيقة ومتولي" لبدرخان وتساؤل النقاد عن هذا السقوط غير المبرر، ويرى أحمد قاسم أن السقوط لم يكن هنا بل أن شفيقة هنا تمارس حقها الطبيعي وحريتها في الحب وسقوطها هو عندما تمارس الدعارة أي عندما تتسلع. راجع **نشرة نادي السينما**، سنة ١١ النصف الثاني(القاهرة: نادي السينما، ١٩٧٨) أحمد قاسم عن شفيقة ومتولي.

٤٩- اخترنا المعنى المصاحب ترجمة لكلمة connotation أو المعنى المجازي، والمعنى اللازم ترجمة denotation.

٥٠- ينقسم مركز الابصار في المخ إلى ثلاثة مناطق: ١٧، ١٨، ١٩ وتختص المنطقة ١٧ بتفسير المرئيات، والمنطقة ١٨ بترجمة المرئيات إلى سياق وفك شفرتها decoding، والمنطقة ١٩ هي الذاكرة البصرية التي تتأثر بالعواطف والذاكرة والجو المحيط وتلك المنطقة هي التي ترسل وتستقبل ألياف الاسقاط سالفة الذكر أي انها منطقة الربط مع كافة مناطق المخ إلخ، راجع:

Roger Warwick & Peter L. Williams, eds., *Gray's Anatomy* (Edinburgh: Longman, 1973), p. 916.

أشكر الصديق علاء على حسن لإمداده لي ببحثه الرائع في هذه المسألة.

٥١- راجع شكل (٥) وهو أحد عناصر الربط الداخلية كما سبق وأن ذكرنا.

٥٢- الإحالة هي استدعاء الشيء مما يذكرنا به أي " الشيء بالشيء يذكر"، وهي تشابه تكنيك التداعي الطليق في التحليل النفسي ومن أمثلتها: حضر أبو العلاء المعري يوما مجلسا للشريف المرتضي، الذي أكرمه وقربه وبينما هم يتذكرون بعض الشعراء، ذم المرتضي في المتنبي وانتقصه، فما كان من المعري إلا أن قال:

"لو لم يكن لأبي الطيب إلا لاميته : "لك يا منازل في القلوب منازل..."
لكفته. فاكفهر وجه المرتضي وأمر بطرد المعري وقال للجالسين: "أو تدرون

قصد هذا الأعمى من هذه القصيدة وللمتنبي كثيرات أفضل منها؟ فقالوا: "ماذا؟ قال: إنما يقصد بيتها القائل "وإذا أتتك ذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل".

٥٣- استخدم محمد شبل " القناع" في فيلمه " أنياب" ١٩٨١ بشكل تعبيري مخالف لمذكور ثابت الذي يجنح للمباشرة.

٥٤- قال يوسف شاهين في حوار معه حول فيلمه " عودة الابن الضال" أن الفيلم كان يتنبأ بأحداث لبنان.

٥٥- التلاعب اللفظي واستخدام الأسماء الموحية من سمات الفيلم (محمود لمحمود المليجي- شغل كايرو- سالومي- الخرتيت- عبد الغني القواد أي عبد كل من يدفع، إلخ.) وهو كذلك يمثل عناصر الربط الداخلية.

٥٦- راجع أحمد فائق، **الأمراض النفسية الاجتماعية** (البغاء)، سبق ذكره.

٥٧- المقصود هنا الدالات المرئية لسينما الأربعينات؛ راجع بازوليني"سينما الشعر"، سبق ذكره.

٥٨- نلاحظ هنا نقدا شديدا وواضحا للنظام يماثل ويفوق النقد الموجه لفيلم "الأرض" ليوسف شاهين، حيث سقطت الأرض ولم تسقط الأنظمة، وكأن بعد سقوط الأرض قد يبقى أي شيء.

٥٩- راجع هاري سترنبرج، **التكوين** (نيو يورك: مطبعة الفن الحديث، ١٩٧٣).

٦٠- راجع "سينما الشعر" لبيير باولو بازوليني، سبق ذكره.

٦١- راجع قصة "موت معلن" لجابرييل جارسيا ماركيز، ترجمة صالح المعلم (بيروت: دار العودة، ١٩٨١).

٦٢- راجع "الصورة الأخيرة في الألبوم" لسميح القاسم (بيروت: دار ابن خلدون، ١٩٨١).

٦٣- راجع "سينما الشعر" لبيير باولو بازوليني، ومقارنته لأفلام برجمان وشابلن مع أفلام أنطونيوني وبرتولوتشي.

٦٤- راجع "سينما الشعر" لبيير باولو بازوليني وفكرة الانهيار العام للحضارة، والذي يصحبه إغراق في الشكليات، مماثل لعصور الباروك والروكوكو التي عبرت عن انهيار عصر الإقطاع.

٦٥- راجع حوار مع جابرييل جارسيا ماركيز في مقدمة **مائة عام من العزلة** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٨).

سينما الدولة سينما بديلة
قراءة في تجربة القطاع العام السينمائي في مصر

مَيّ التلمساني

أثارت تجربة القطاع العام السينمائي في مصر (١٩٦٣-١٩٧١) جدلاً كبيراً حول سياسة هذا القطاع في مجال الإنتاج السينمائي وتناقض نواياه المعلنة رسمياً مع مستوى الإنتاج العام الذي قدمه للجمهور المصري على مدى سنوات عمره القصير. وقد انقسم المحللون بين مؤيد ومعارض للتجربة انطلاقاً من معتقدات كلا الفريقين السياسية ومرجعه التاريخي ومدى تأييده أو خلافه الأيديولوجي مع النظام الناصري. وسوف نحاول في الصفحات القليلة التالية أن نحلل، من خلال قراءتنا لبعض الأفلام الجادة والمتميزة التي أنتجها القطاع العام، خصوصية هذه التجربة من حيث هي محاولة جادة وجديدة لإقامة سينما وطنية بديلة تتجاوز عدداً من تقاليد السينما السائدة على المستوى التجاري وتسعى من خلال سيادة الحس الاجتماعي إلى تأصيل الاتجاه الواقعي في السينما المصرية.

أنشئت مؤسسة دعم السينما في يوليو ١٩٥٧، وسرعان ما تحولت إلى المؤسسة المصرية العامة للسينما (١٩٦٣) مع تحول أهدافها من مجرد الدعم إلى الإنتاج والتمويل والتوزيع. ومرت المؤسسة بعدة مراحل في تاريخها القصير تجلى أثناءها قصور القطاع العام إدارياً نتيجة زيادة العمالة وتراكم الديون والتخبط الإداري وانعدام التخطيط، هذا بالإضافة إلى إنتاج أفلام تجارية (فئة ب) لا ترقى إلى طموح المؤسسة عند إنشائها.

وعلى مدار ثماني سنوات هي عمر القطاع العام السينمائي في مصر "كان الصراع - الخفي أو المعلن - بين سياستي "الكم" و"الكيف" ممثلتين في وزيري الثقافة د. محمد عبد القادر حاتم (١٩٦٢-١٩٦٦) ود. ثروت عكاشة (١٩٥٨-١٩٦٢) و(١٩٦٦-١٩٧١) أحد أسباب التخبط والارتباك الذي ساد وسيطر على حركة الثقافة المصرية خلال الستينيات، وترددها وتراوحها بين السياستين ... من التوسع والانتشار الأفقي ... إلى الانكماش والحركة المحسوبة والتخطيط العلمي والسعي إلى الترسيخ والتأصيل".[١] وقد بدأ نشاط المؤسسة بإنتاج أفلام تساير السائد في السينما المصرية حتى ذلك الحين، غير أن حصاد القطاع العام الذي بلغ ١٥٣ فيلماً من بينها ستة أفلام من الإنتاج المشترك يمثل نحو ٣٠٪ من الإنتاج السينمائي المصري في الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢.[٢]

وإذا كان الصراع بين سياستي الكم والكيف هو أحد أسباب حل القطاع العام فإن أسباباً أخرى كثيرة استغرق في تحليلها النقاد ومؤرخو السينما قد أدت إلى هذه النتيجة، فضلاً عن تحول النظام المصري من الاشتراكية إلى "التصحيح"، وتعبئة الحس الوطني بقضايا أكثر حسماً من قضية الدفاع عن استمرارية السينما تحت رعاية الدولة.[٣] والواقع أن هزيمة

١٩٦٧ كانت أحد الأسباب الحاسمة التي أدت إلى المساهمة والإسراع في حل القطاع العام حيث ساد الاضطراب الفكري وخضعت السينما للضرائب الباهظة واعتمدت في أحيان كثيرة على القروض البنكية.(٤)

ولسنا بصدد تحليل اضطرابات ومساوىء القطاع العام السينمائي في مصر، الأمر الذي يتعدى حدود هذه الدراسة ويصل في أحيان كثيرة إلى الوقوع في أسر فكرة الفشل، أو فشل فكرة دخول الدولة منافساً في الإنتاج. لكننا سوف نحاول أن نستقرىء بعض ملامح التجاوز في جانب من تجربة المؤسسة الإنتاجية بوصفها محاولة لخلق وتدعيم السينما الجادة على المستويين الاجتماعي والاقتصادي.

ويهمنا في هذا الإطار أن نشير إلى تجارب مشابهة ومتزامنة في ثلاثة بلدان عربية أخرى لازال القطاع العام السينمائي عاملاً بها إلى اليوم، وهي الجزائر والعراق وسوريا. فعلى الرغم من أن هذه البلدان الثلاثة قد عرفت السينما عن طريق العروض الأجنبية في العشرينيات وحتى الأربعينيات إلا أن صناعة السينما بها لم تقم لها قائمة إلا بفضل إنشاء المؤسسات التابعة للدولة والتي أنشئت بعد الاستقلال لتصبح دعامة أساسية من دعائم الإنتاج السينمائي بها.

شهدت فترة الستينيات تأسيس أول مؤسسة رسمية للسينما في العراق عام ١٩٦٠ وكان باكورة إنتاجها فيلم "الجابي" (جعفر علي - ١٩٦٦)، بينما أنشئت المؤسسة العامة للسينما في سوريا عام ١٩٦٣ وعبرت معها السينما السورية منعطفاً هاماً في تاريخها. وقد ظلت المؤسستان العراقية والسورية تسيطران على مجمل الإنتاج السينمائي في البلدين إلى جانب محاولات ضئيلة يبذلها القطاع الخاص في إنتاج الأفلام التجارية. وبينما تنتج العراق أفلاماً دعائية تفتقر في أحيان كثيرة إلى اللمحة الفنية والجمالية، تتجه سوريا إلى إنتاج وتدعيم أفلام القضية الفلسطينية في محاولة لتفادي المشاكل الاجتماعية الداخلية وخوفاً من الخوض في الواقع السياسي الراهن.(٥)

أما السينما الجزائرية فقد نشأت مع حرب التحرير، وتأسست لجنة السينما عام ١٩٦٠-١٩٦١ لتتحول فيما بعد إلى مصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني حتى تقوم الدولة بتأميم التوزيع وتضع يدها على السينما كاملة: "ويمكن القول إن الجزائر هي الدولة العربية الوحيدة التي تسيطر على سوق السينما فيها سيطرة كاملة وبالتالي تتمكن من تخطيط صناعة السينما وربطها بخطط التنمية..."(٦) وربما كان فيلم "ريح الأوراس" (محمد الأخضر حامينة - ١٩٦٥) أهم أفلام هذه المرحلة على الإطلاق.

نلاحظ إذن أن مفهوم السينما البديلة بمعناه الفسيح من حيث هي مواجهة حقيقية وأصيلة مع السينما التجارية السائدة ينتفي في التجارب العربية الثلاث المشار إليها نظراً لغياب صناعة السينما بها وقلة عدد الأفلام المنتجة سنوياً ناهيك عن الأفلام التجارية وعدم وجود تيارات متصارعة أو متجانسة في هذا الإطار يمكن أن تشكل منطلقاً للحديث عن سينما بديلة: فلا يمكننا أن نتساءل عن ماهية السينما البديلة في الجزائر في ظل احتكار الدولة لعمليات الإنتاج والتوزيع، أو عن سينما بديلة في العراق في ظل غياب القطاع الخاص وندرة الفيلم التجاري. وربما كان مصطلح "سينما وطنية"(٧) أكثر دقة في هذا المجال. وفي هذا

الإطار تحاول بعض الأفلام المحلية الوصول إلى الأسواق العالمية، كما يحدث في الجزائر، أكثر الدول العربية طموحاً للخروج إلى الأسواق الأوروبية وأكثرها نجاحاً أيضاً. يقول فريد بوغدير: "هكذا أيضاً سادت سينما المؤلف أو السينما الجادة في دول المغرب العربي. ذلك أن الحكومات قامت بتدعيم السينما الجادة التي يمكنها تمثيلها في الخارج عن طيب خاطر. وداخل هذه السينما المدعومة نجد مكاناً لأعمال ذات قيمة فنية عالية وأعمالا دعائية أيضاً."(٨)

في ظل هذه المقارنة نجد أن سينما القطاع العام في مصر جاءت بأنساق اقتصادية وهياكل مؤسسية جديدة لدعم وتشجيع السينما الجادة، تلك التي تتجاوز تقاليد السينما التجارية التي يمولها القطاع الخاص، بحثاً عن مضامين وقوالب سينمائية جديدة في ظل رعاية الدولة اقتصادياً. وهي ليست "بديلة" إلا بهذا المعنى المحدد حتى أنها لم تحل محل القطاع الخاص ولم توقف نشاطه ولم تُحدث قطيعة مع اللغة السينمائية السابقة عليها. كما أنها لم تستبدل بالأدوات السينمائية المتاحة (من إستوديوهات ومعامل وفنيين وفنانين) أدوات أخرى بديلة، وذلك من خلال تعاون الدولة مع مخرجي الثورة وما قبل الثورة ومن خلال إتاحة الفرصة لما يزيد عن عشرين مخرجاً جديداً لتقديم إنتاجهم الأول في رعاية المؤسسة.

لقد حدد بعض السينمائيين المصريين موقفهم من السينما التجارية فرفضوا التعاون معها، أمثال يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح، واعتبروا الفرصة المتاحة داخل المؤسسة فرصة حقيقية لتجاوز السينما التقليدية موضوعاً وشكلاً. كما أن بعضهم تمكن من خلال القطاع الخاص أن يعبر عن هواجس اجتماعية حقيقية في حدود ضيقة يفرضها قانون الربح والخسارة الذي يخضع له المنتج الخاص. غير أن عدداً كبيراً من أفلام القطاع العام استطاع أن ينطوي تحت لواء "سينما التجاوز" بوصفها السينما الوحيدة القادرة على تجاوز طموحات الكسب ومخاوف الخسارة على المستوى الفكري، ومخاوف التعبير عن مضامين اجتماعية لا يسعى إليها الجمهور بالضرورة على المستوى الاقتصادي. ونؤكد ثانية على سيادة الحس الاجتماعي وغياب التجريب على مستوى الشكل - إلا في نماذج نادرة سوف لا نغفل الإشارة إليها - في إنتاج القطاع العام السينمائي الذي نتناوله هنا بالتحليل ومن خلال بعض السمات المشتركة التي تميز في رأينا "سينما التجاوز" وهي (١) خصوصية الاتجاه الواقعي، (٢) ملامح اللغة السينمائية بين الأدب والتشكيل، (٣) تقاليد السينما البديلة الاقتصادية والسياسية.

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أننا استعنا في اختيارنا للأفلام موضوع هذه الدراسة بما جاء في أبحاث الناقدين علي أبو شادي وأحمد عبد العال عن سينما القطاع العام وإلى استفتاء النقاد لاختيار أفضل عشرة أفلام في تاريخ السينما المصرية بين ١٩٥٢ و١٩٨٢،(٩) إضافة إلى العناصر/السمات الثلاثة التي ذكرناها آنفاً والتي حاولنا أن نتتبعها بشكل موضوعي في مجمل إنتاج المؤسسة التجاري والجاد على حد سواء.

خصوصية الاتجاه الواقعي

ليس الفيلم وثيقة تاريخية، فمادته هي الخيال حتى وإن كان الخيال مؤشراً على نمط فكري أو اجتماعي أو اقتصادي بعينه، في حقبة تاريخية معينة، وفي مجتمع معين. الفيلم

نص يتجاوز الخطاب السائد للتاريخ ليؤسس خطاباً صبغته التاريخية موغلة في ذاتية صنّاعه أنفسهم. فهو يمثل تجاوزاً للخطاب السائد ويؤسس خطاباً هامشياً في مواجهة أو في تناغم مع الخطاب المركزي. لذلك لا يمكننا إسقاط التاريخ بتقلباته السياسية والاجتماعية على تاريخ السينما بما للفن من خصوصية زمنية على المستويين الفعلي والفيلمي. فالتقاليد السينمائية التي ترسخت بمرور الأيام لا يسهل تجاوزها لمجرد قيام ثورة سياسية أو بقرارات فوقية تفرضها السلطة. والزمن وحده، إضافة إلى غزارة الإنتاج وتنوعه ورغبة التغيير التي تحرض المبدعين على التجديد، هي التي تدفع إلى قيام سينما بديلة في مقابل السينما السائدة.

ولم يكن الفيلم المصري الجيد الذي أنتج في الخمسينيات والستينيات مؤشراً توثيقياً على عهد الثورة إلا من زاوية اهتمامه بالقضايا الاجتماعية التي تحمل بعض الملامح الاشتراكية والوطنية في مواجهة الاستعمار من ناحية ومشكلات الفقر والجهل والتنمية من ناحية أخرى. كما لا يمكننا أن نطالب الفيلم المصري المنتج في هذه الفترة بتحليل إنجازات الثورة أو إبراز مساوئها أو تتبع مسارها وانتقاد مسيرتها - الأمر الذي لم يحدث في واقع التاريخ السينمائي منذ ظهور السينما حتى اليوم، حيث ظل الفيلم بعيداً عن قضايا السياسة المتزامنة مع إنتاجه - كما طالب بعض النقاد والمحللين الذين اتهموا السينمائيين بالتراجع والخوف من السلطة وأدانوا غياب الوعي الجماعي الكفيل بإخراج تلك "الوثيقة التاريخية" التي لا يمكن للفيلم السينمائي أن يكونها إلا في أضيق الحدود.

وإذا كنا لا ننكر قبضة الرقابة التي فُرضت على السينما أكثر من غيرها من الفنون - كما فرضت على المسرح منذ نشأته في مصر حتى اليوم - بوصفها فناً جماهيرياً "خطيراً" على المستويين السياسي والاجتماعي، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل محاولات السينمائيين الجادين الإشارة والتوغل في عمق القضايا الاجتماعية والسياسية التي صورت بوصفها ماضياً مع الإسقاط على الحاضر بشكل جلي لا يخفى على المتلقي العادي ناهيك عن جمهور المثقفين. كما أننا لا نستطيع أن نتجاهل حقيقة أن سينما القطاع العام لم تكن بوقاً دعائياً فجاً للنظام وللثورة كما قد نرى في بعض الأفلام العراقية، كما أن بعض الأفلام الجيدة التي تم إنتاجها قبل إنشاء المؤسسة مثل "رد قلبي" و"بورسعيد" (عز الدين ذو الفقار - ١٩٥٧) ومثل "الأيدي الناعمة" (محمود ذو الفقار - ١٩٦٣ إنتاج المؤسسة) وغيرها، قد تناول قيام الثورة والتغييرات التي جاءت بها في شكل سينمائي محكم لا ينفي عن الفيلم خصوصيته بوصفه مصنعاً للخيال، وليس بوصفه "مرآة للواقع"![11]

وقد يفرز حدث بذاته رد فعل مباشرا يترجم الحدث الصادم إلى رؤية فنية، مثلما حدث بعد هزيمة ١٩٦٧ في بعض الأفلام الناقدة لممارسات وإفرازات الثورة السلبية مثل "القضية ٦٨" (صلاح أبو سيف - ١٩٦٨) و"ميرامار" (كمال الشيخ - ١٩٦٩) وإن كان خروج هذه الأفلام إلى النور مرتبطاً بانفراجة رقابية أعقبت الهزيمة وسمحت للبعض بالتعبير عن الفساد المستشري في أعماق المجتمع.

وبالنظر إلى مجموع الأفلام الجادة التي أنتجها القطاع العام (والتي نشير إلى بعضها في الهامش رقم ٩)، نجد أن هناك جيلين يتقاسمان العمل السينمائي في هذه الفترة هما جيل الخمسينيات وما قبلها، وجيل الستينيات الذي نشأ في حضن المؤسسة وتحت رعايتها. أما الجيل الأول فيمثله صلاح أبو سيف، هنري بركات، توفيق صالح، كمال الشيخ،

فطين عبد الوهاب، يوسف شاهين وغيرهم. وقد تناول هؤلاء المخرجون الكبار عدداً من القضايا الاجتماعية الهامة التي تقع في مجملها في سياق القهر العام، سواء كان قهر السلطة قبل الثورة والمراد به ممارسات أخرى استمرت بعد الثورة ("غروب وشروق"، "الأرض"، "القاهرة ٣٠"، "المتمردون"، "يوميات نائب في الأرياف") أو قهر التقاليد والأعراف الاجتماعية ("الحرام"، "الزوجة الثانية"، "خان الخليلي"، "مراتي مدير عام")، ويندرج في هذا الإطار قهر الحاكم لرعاياه والرئيس لمرؤسيه والرجل للمرأة والأعلى مقاماً للأدنى مقاماً إلخ. وقد كان موضوع القهر الذي ينشأ عنه صراع دائم بين القوى القاهرة والمقهورة ينتهي بانتصار إحداهما على الأخرى محوراً هاماً وحيوياً من محاور مناوأة الفنان للسلطة أيا كانت هذه السلطة، معلنة أو خفية، سياسية أو اجتماعية أو ثقافية.

وفي الصراع الدائر بين القوتين ظهرت بعض القيم الإيجابية التي ارتبطت بالفكر الاشتراكي وأكدت عليها هذه الأفلام بصورة أو بأخرى، مثل قيمة العمل الذي يتيحه المجتمع الاشتراكي للجميع ("القاهرة ٣٠"، "جفت الأمطار"، "ميرامار"، "يوميات نائب في الأرياف") وقيمة التكاتف والتكافل الاجتماعي في مواجهة الشدائد ("شيء من الخوف"، "الأرض"، "المتمردون") وقيمة الأرض بوصفها مصدراً للخير وملاذاً و"مرادفاً للقدرة على الصمود والتحدى ومواصلة الحياة" ("الأرض"، "الحرام"، "الزوجة الثانية"، "حكاية من بلدنا").

في هذا الإطار نجد أن الريف بوصفه فضاءً متميزاً، يمثل قطاعاً هاماً من قطاعات المجتمع الاشتراكي، قد احتل مكانة هامة في سينما القطاع العام لم يحتلها من قبل في تاريخ السينما المصرية. وقد اختار أبرز مخرجي جيل الستينيات، المخرج حسين كمال، الفضاء الريفي موضوعاً ومرجعاً لفيلمين من أفلامه الهامة هما "البوسطجي" (١٩٦٨)(١١) و"شيء من الخوف" (١٩٦٩)(١٢) كما تدور أحداث "الأرض"، "الحرام"، "يوميات نائب في الأرياف"، "الزوجة الثانية"، "حكاية من بلدنا"، "جفت الأمطار" في الريف حيث يتجلى الصراع الحقيقي حول الملكية بين الإقطاعي والفلاح الأجير، وحيث تتبدى لنا صور الفقر والجهل في ارتباطها بالواقع اليومي للبسطاء مثل صور مصغرة لمجتمع كبير يتقدم خطوة ليتراجع بعدها خطوات.

غير أن جيل الستينيات ارتبط أيضاً بواقع المثقف المصري وفضائه الأساسي وهو المدينة، كما نرى في أفلام "المستحيل" (حسين كمال - ١٩٦٥)، "الحاجز" (محمد راضي - ١٩٧٢) و"التلاقي" (صبحي شفيق - ١٩٧٧)، وبالصراع القائم بين العالمين، عالم الريف وعالم الحضر الذي يتجلى في أفضل صوره في فيلم "المومياء" (شادي عبد السلام - ١٩٧٥).

يظل الواقع هو البطل الحقيقي في هذه الأفلام، سواء كان الواقع الاجتماعي لمجتمعات بعينها، ريفية، جبلية أو مدنية أو الواقع النفسي لبعض الشخصيات التي تقع فريسة للهواجس والأحكام المسبقة وأشكال القهر الأبوي كما نراها في "المستحيل" و"المومياء" و"زوجتي والكلب" (سعيد مرزوق - ١٩٧١) بأشكال مختلفة. وفي إطار ثنائية الريف/المدينة اهتم مخرجو الخمسينيات والستينيات على حد سواء بإشكاليات الفقر والجهل والمرض والإيمان بالخرافات والصراع مع الطبيعة من أجل البقاء في مقابل قضايا الاستعمار وحرية التعبير والمشاركة في الواقع السياسي ودور المثقف المصري في مواجهة الفساد والبيروقراطية التي اتخذت من المدينة إطاراً مفضلاً لها. وبينما انساق بعض المخرجين وراء

جماليات الريف المصري من موقع بورجوازي أحياناً وفي محاولة لتحسين صورة الفلاح أحياناً أخرى رغم وقوعه في أسر مشكلاته اليومية، لم تستطع المدينة أن تلهم مصوريها لتفرز كموقع درامي جمالياتها الخاصة بها، كما قد نراها في أفلام الواقعية الجديدة في الثمانينيات (أنظر أفلام خيري بشارة ومحمد خان على وجه الخصوص).

وفي هذا الإطار نستطيع أن نشير إلى بعض الأنماط الاجتماعية التي صورتها سينما القطاع العام وكان لتواترها في أفلام هذه الفترة صدى لدى المتلقي العادي اقتراباً أو تماهياً معها في بعض الأحيان، انفصالاً واغتراباً عنها في أحيان أخرى. وأبرز هذه الأنماط ذات الشفرة المحددة شخصية المثقف في مقابل شخصية الفلاح أو العامل أو صاحب الحرفة البسيط. فمع صعود البورجوازية المتوسطة وبورجوازية أصحاب الخدمات بصفة خاصة، أصبح الخلط بين المثقف والمتعلم شائعاً وكرسته أفلام هذه الفترة في مجملها بوصفه حامل الوعي الجماعي وممثل الشعب والمتحدث باسم الجماهير: فنجد مثلاً شخصية الطبيب تتكرر بنفس الشكل للقيام بنفس الدور في أفلام "القضية ٦٨"، "قنديل أم هاشم" (كمال عطية - ١٩٦٩) و"التلاقي" حيث يطبب الطبيب أمراض الأفراد والمجتمع معاً في مواجهته الدائمة التي لا تكل مع المعتقدات الشائعة والجهل المقيم. كما نجد أنماطاً أخرى مثل المناضل الاشتراكي ("القاهرة ٣٠") والمناضل الشيوعي المهزوم ("ميرامار") والنائب المؤمن بالعدالة ("يوميات نائب في الأرياف") والفنان المؤمن برسالته ("السيرك" - عاطف سالم - ١٩٦٨) والصحفي الذي يبحث عن القيمة ("التلاقي") في مقابل نموذج الصحفي الذي يبيع قلمه ("الرجل الذي فقد ظله" - كمال الشيخ - ١٩٦٩) إلخ.

في مقابل نمط المثقف الذي يشقى على أية حال بعلمه، نجد نموذج الشخصية البسيطة التي تحمل قدراً من الوعي رغم بساطتها والتي تتميز في أحيان كثيرة بوعي تلقائي يجعلها في النهاية قادرة على مواجهة أتباع السلطة وأعوانها، كما نرى في أفلام "الجبل" (خليل شوقي - ١٩٦٥) و"الحرام" (بركات - ١٩٦٥) و"شيء من الخوف" و"الزوجة الثانية" و"ميرامار" وغيرها. وتبرز في هذا المجال شخصية المرأة البسيطة التي قد تمثل الوطن في صراعها من أجل التحرر من الديكتاتورية التي يمثلها الرجل/السلطة.

تقف هذه الأنماط الإيجابية في مجملها موقفاً معادياً لرموز الفساد والسلطة والبيروقراطية والديكتاتورية التي تنتشر في معظم أفلام هذه الفترة مثل القاضي عديم الضمير في "يوميات نائب في الأرياف" والعمدة المتسلط في "الزوجة الثانية" والمحامي خرب الذمة في "القضية ٦٨" والموظف المرتشي في "القاهرة ٣٠" والمحاسب الخائن، اللص في "ميرامار"، والأميرة الماجنة وأصدقائها من الطبقة الأرستقراطية في "الجبل"، إلى آخر تلك النماذج التي تقع في دائرة الإدانة الأخلاقية أكثر مما تشير إلى خلل حقيقي في النظام، يجعل قضية مواجهتها تحيد عن الطريق المقدر لها لتدخل في سياق آخر يندرج في قائمة الخير والشر. فنحن نثور على العمدة لأنه يتزوج من امرأة متزوجة بعد تطليقها من زوجها قسراً في "الزوجة الثانية" أكثر من ثورتنا عليه لخراب ذمته واستغلاله للسلطة على حساب الفلاحين. كما أننا نمقت نموذج المرأة الأرستقراطية التي تتحرر جسدياً لأنها تمثل نموذجاً للانحراف الأخلاقي وليس لأنها تجهض مشروع قرية الفلاحين (الكحيتة) في فيلم "الجبل". وربما كانت أفلام توفيق صالح ويوسف شاهين أكثر أفلام هذه الفترة وضوحاً في الرؤية

ومجابهة للواقع وتحريضاً على الرفض والتغيير كما نرى في أفلام "الأرض" و"المتمردون" و"يوميات نائب في الأرياف".

ومع سيادة الحس الواقعي بوصفه مصدراً للأحداث لم يكن من الممكن أن يصور مخرجو الواقعية الأصيلة أوضاع الفلاحين وأبناء الشعب العامل والمثقفين ورموز السلطة من خلال أشكال سردية وفيلمية جديدة. فقد كان المضمون الاجتماعي والرسالة التي يحملها الفيلم هما محور اهتمام المبدع وتلقي المتفرج، بصورة تكاد تقترب من إرشادية الخطابة في بعض الأفلام وتعتمد على الوضوح والتسلسل المنطقي والمونتاج السردي في أفلام أخرى كثيرة. ولم يكن تجاوز القوالب الشكلية السائدة ليتواءم مع هذا المضمون الذي مثّل قيمة تعبيرية جوهرية وملحة لدى مخرجي هذه الفترة في إطار إيمانهم بالأفكار الجديدة وثورتهم على سنوات القمع والاستعمار الماضية وتطلعهم إلى مستقبل أفضل، رغم المحاولات النادرة التي بذلها حسين كمال وسعيد مرزوق وشادي عبد السلام في هذا الاتجاه والتي كان من شأنها أن تؤسس لسينما بديلة حقاً في مواجهة سيادة الموضوع.

ملامح اللغة السينمائية بين الأدب والتشكيل

إن أول ما يقفز إلى الأذهان حين يشور الحديث حول اللغة السينمائية هو تقابل وتكامل ثنائية الصورة – الصوت بوصفهما دعامتي الفيلم الأساسيتين. وغالباً ما يرى الباحثون إعلاء قيمة الصورة في مقابل قيمة الصوت وبخاصة الحوار الذي يتقهقر إلى المرتبة الثانية أو يتم تحييده لصالح جماليات الصورة والتشكيل. وعلى الرغم من أن السينما قد أفادت من تراث فنون وأنساق تعبيرية وتوصيلية أخرى تسبقها في الوجود من بينها النسق اللغوي اللفظي والنسق التشكيلي والمعماري والموسيقي والنسق السردي أيضاً إلا أن سيادة النسق التشكيلي تظل من وجهة نظر المنظرين والباحثين سمة من سمات الخصوصية السينمائية في اعتمادها دون غيرها من الفنون على حركة الكاميرا في التصوير اقتراباً وبعداً، طولاً وعرضاً وعلى المونتاج أو توليف اللقطات.

غير أن فناً عالمياً مثل فن السينما في التحامه بثقافات وحضارات مختلفة على مستوى العالم قد تأصل في هذه الثقافات وتطبع بها واكتسب ملامح وسمات متباينة وفقاً لما تسمح به خصائصه العامة من قابلية التشكيل والتطويع. وكثيراً ما واجهت الأفلام العربية والمصرية على وجه الخصوص تهمة الإغراق في الاستعانة بالحوار على حساب الصورة لتوصيل الرسالة إلى المتلقي بحيث تصبح الصورة في الفيلم العربي حاملاً للحوار أو تابعاً وصفياً له. ويفسر الناقد الفرنسي إيف تورافال ذلك بما أطلق عليه "العقلية الأدبية" عند المخرجين المصريين، وهي تهمة يوجهها للفيلم المصري الذي يعتمد على الأعمال الأدبية في أحيان كثيرة.

تظهر هذه العقلية الأدبية المدانة "في هذا الاتجاه في الاهتمام بالحكاية والسرد مما عطل الوصول إلى لغة سينمائية يرضى عنها المثقفون المصريون ويتحمس لها النقاد في مصر وفي خارجها"(١٣) ثم يضيف تورافال: "وكان نقل الروايات إلى الشاشة وسيلة – بعد قيام الثورة – لنشر تلك الأفكار الراديكالية التي ترددت في روايات الكتاب الاشتراكيين والمتعاطفين مع الاشتراكية."(١٤) مما يمثل عبئاً على الفن السينمائي الخالص، الذي يصعب تعريفه رغم كل شيء.

فإذا كان صحيحاً أن السينما المصرية عامة وسينما القطاع العام بوجه خاص قد اهتمت بنقل وإعداد الروايات الأدبية للشاشة فإن ذلك لا يرجع في تقديرنا إلى خوف السينمائيين من التجديد والتجريب - ولدينا منهما أمثلة عديدة في سينما القطاع العام ربما كان أشهرها فيلم "صور ممنوعة" (أخرجه ثلاثة مخرجين من بينهم مدكور ثابت - ١٩٧٢) - وإنما إلى تغلغل وتأصل الثقافة الكلامية والشعرية في تاريخنا وثقافتنا العربية بصفة عامة ... فالمسيح هو كلمة الله، والقرآن هو معجزة النبي الأمي، والشعر هو الوسيط الأدبي الأوحد والثابت والراسخ على مر العصور وحتى زمن قريب. ولنؤكد رغم ذلك أننا لسنا بصدد الدفاع عن الأفلام الهزيلة التي تعتمد على مسرحية الحوار في سرد الأحداث ومنطقتها للوصول إلى المتلقي، وإنما عن تلك الأفلام التي استطاعت مع سيادة الحوار كأداة توصيل أساسية أن تستثمر أشكال السرد الأخرى بنجاح من مونتاج وحركة كاميرا وموسيقى تصويرية وتشكيل ضوئي وغيرها.

اعتمدت سينما القطاع العام من بين ما اعتمدت على القصة الأدبية بوصفها مصدراً للسرد السينمائي وليست بديلاً عنه. وقد قدمت السينما المصرية منذ ١٩٢٧ حتى ١٩٦٣ اثنين وخمسين فيلماً مقتبساً عن أعمال أدبية في حين قدم القطاع العام في ثماني سنوات ثمانية وستين فيلماً مقتبساً عن أعمال أدبية لتسعة وثلاثين كاتباً من بينهم توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، إحسان عبد القدوس، يوسف ادريس، يوسف السباعي، فتحي غانم، يحيى حقي، صلاح حافظ وغيرهم. فضلاً عن ثلاثة أعمال مقتبسة عن مسرحيات لعلي سالم، لطفي الخولي ومحمود دياب.(١٥)

وبالنظر إلى مجموع الأفلام الهامة التي أشرنا إليها نجد أن أكثر من ثلثي هذه القائمة مقتبس عن الأدب وقد لجأ إليه مخرجو الخمسينيات والستينيات على حد سواء. غير أن غلبة النسق اللفظي لم يعطل بالضرورة أنساقاً تعبيرية أخرى عن الظهور والتألق في هذه الأفلام. ونذكر على سبيل المثال عدداً من المشاهد الصامتة الخالية من الحوار التي لا ينساها المتلقي لقدرتها على التوصيل مثل مشهد فتح الهاويس في "شيء من الخوف" وتدفق المياه داخل القناة العطشي، ومشهد خروج القرية بعد مقتل الفتاة على يد أبيها في "البوسطجي". ولقطات كثيرة صامتة لبطل "المستحيل" تعتمد على لعبة الظل والنور تعبر عن يأس الشخصية وخضوعها لسلطان الأب المتوفي ولقطات كثيرة قريبة لوجوه أبطال "الأرض" وبخاصة سويلم في المشاهد التي توضح حلق شاربه وتمسكه بالأرض وبشجيرات القطن المخضبة بدمائه، وأبطال "يوميات نائب في الأرياف" وبخاصة "ريم" و"النائب" وكلها تصور حرفية الكاميرا وقدرتها على التعبير والتوصيل دون وسيط لفظي مع قدرة المخرجين على إنتاج المعنى اعتماداً على آليات سينمائية بحتة لا تشترك مع أدوات فنية أخرى في استخدامها للعلامة.

وكثيرا ما نجد الفيلم أكثر قدرة على التعبير بالصورة وتحديد أطرها من النص الأدبى كما هو الحال في فيلم "الأرض" المأخوذ عن رواية عبد الرحمن الشرقاوي والذي يتفوق جمالياً وحسياً على رواية الشرقاوي في وصفه للريف وفي خلقه لعلاقات مركبة قائمة بين نماذج الفلاحين المتصارعين المتحالفين في آن واحد، ولعل أبلغ المشاهد على ما نقول هو مشهد إنقاذ البقرة التي وقعت في الساقية وتضافر الجميع لإخراجها رغم الخلافات. ولعل أبلغ الأمثلة

على ذلك أيضاً فيلم "زوجتي والكلب" المأخوذ عن قصة لمحمود البدوي والذي يستغل اللونين الأبيض والأسود في خلق فضاءات متباينة يتأرجح بينها بطل الفيلم في عذابات الغيرة والشك كما يستغل منطقة الفنار الموحشة وقلة عدد الشخصيات في خلق مساحات من الفراغ الممتد تقابلها غرفة مرسي حارس الفنار المغلقة على شكوكه ومخاوفه، الخالية إلا من أثاث بسيط يضيع وسطه بقامته العالية وملابسه السوداء.

ويعد فيلم "المومياء" أكثر أفلام المؤسسة بعداً عن سيادة النسق اللفظي بوصفه مرجعاً للتعبير عن الحدث ووصفه، وأكثرها قرباً من اللغة الشعرية المختصرة التي تحمل قدراً من جمال الفصحى القديمة وجلالها. يقابلها في قوتها السحرية قدرة الفيلم التعبيرية بالصورة المجردة والتكوين وملابس الشخصيات الضاربة جذورها في التراث الفرعوني القديم. ويقول شادى عبد السلام عن فيلمه: "أريد أن أعبر عن نفسي، وأريد أن أعبر عن مصر، إنني أسعى إلى شكل سينمائي مصري بالعودة إلى أصول الفنون التشكيلية الفرعونية ... وقد أردت من خلال قصة اكتشاف أحمد كمال عام ١٨٨١ وهو من أخطر الاكتشافات الأثرية على الإطلاق، أن أعبر عن شخصية المصري المعاصر الذي يستعيد أصوله التاريخية وينهض من جديد ..".[١٦]

والملاحظ أن البحث عن أشكال جديدة للتعبير - عن طريق استلهام المادة الأدبية أو عن طريق استلهام أشكال فنية أخرى تشكيلية بالضرورة - ظهر بشكل خاص وملح في أفلام الستينيات من خلال تشجيع المؤسسة للمخرجين الشباب حيث نستطيع أن نؤرخ للثورة على أنماط السرد التقليدية بفيلم "المستحيل" لحسين كمال وبأفلام "زوجتي والكلب" و"المومياء" التي ساهم في إبداعها على هذا النحو عبدالعزيز فهمي مدير التصوير بحسه التشكيلي المرهف وقدرته على توظيف الضوء واستخلاص المعنى من تناغم اللونين الأبيض والأسود.

ويجدر بنا أن نشير إلى أن عدداً كبيراً من أفلام القطاع العام صورت باللونين الأبيض والأسود مما أتاح فرصة التأكيد على صرامة الموضوع وجديته في أحيان كثيرة بالإضافة إلى التعبير بصورة محايدة تعتمد على تناقض الأضداد - الأمر الذي لا يتيحه التصوير بالألوان - مع إبراز قيمة وشكل الكتلة وتدرج اللون الرمادى بما يحمله ذلك من مضامين نفسية واجتماعية واضحة.

وينصرف هذا التقابل بين اللونين الأبيض والأسود إلى التقابل بين الفضاءات المختلفة - الريف/المدينة، الداخل/الخارج، الليل/النهار - فعلى حين تتم معظم أحداث "ميرامار" داخل البنسيون في جو يكتنفه الظلام الذي تتحدد من خلاله مصائر الشخصيات، يمثل الخارج/نهاراً بقعاً ضوئية قليلة تمثل لحظات إيجابية في الفيلم حيث تلتقي زهرة بمحمود بائع الجرائد في نهاية الفيلم في الطريق ويمضيان بعيداً عن البنسيون ليبنيا حياتهما معاً، كما تتقابل مشاهد بناء المنازل الجديدة في فيلم "الجبل" أثناء النهار، وبأيدي النازحين عن الجبل حيث كنوز الفراعنة المخبوءة منذ آلاف السنين، ومشاهد حفر السراديب المظلمة في الجبل بحثاً عن تلك الكنوز في إطار الحلم الوهمي بالثراء المفاجيء الذي لا يأتي أبداً. كما يمثل البيت الكبير في "القضية ٦٨" كتلة بيضاء متماسكة سرعان ما يبدد تماسكها شرخ هائل يشير بخطوطه السوداء المتعرجة إلى تفاقم الوضع الداخلي وانهيار النظام عقب هزيمة ١٩٦٧. والأمثلة كثيرة لا يتسع لها المجال هنا لكنها تشير جميعها إلى تطويع الحس التشكيلي ومنطق المونتاج وحركة الكاميرا فضلاً عن النسق اللغوي، للتعبير عن مضمون جاد يعنى

بهموم المجتمع وتطلعاته ويؤسس لملامح التميز في بعض أفلام القطاع العام الهامة.

تقاليد السينما البديلة الاقتصادية والسياسية

مع كل التغييرات الإدارية والمؤسسية التي طرأت على تاريخ القطاع العام السينمائي في مصر[17] والتي جرى عليها التعديل ثماني مرات في ثماني سنوات يتضح لنا أن "الدولة لم تستقر على ما تريده من السينما. هل السينما صناعة أم تجارة أم وسيلة ثقافية أم وسيلة إعلام؟ (...) في الستينيات تقوم بالإنتاج وإدارة الإستديوهات ودور العرض، كما تقوم بعملية التوزيع أي تقوم بالصناعة والتجارة والفن وكل شيء. ثم في ١٩٧٣ تقوم الدولة بترك كل شيء."[18] والواقع أن السينما صناعة وتجارة وفن. وتحقيق المعادلة الصعبة والتوازن الفعلي بين روافدها المختلفة أمر شاق يحتاج إلى وضوح الرؤية وصواب العزم من جانب المنتج (الدولة) وإلى صقل الرسالة وتضمينها كل ما يسعى إلى توصيله القائمون على العمل الفني بصورة تجعلها سهلة ميسرة، أو صادمة باعثة على التأمل والتفكير عند التلقي.

لقد قدم القطاع العام سينما بديلة حين أصاب الركود سوق العمل السينمائي في أعقاب القوانين الاشتراكية وقد أقام هذه السينما على أساسين من أسس المعادلة السينمائية هما الأساس الاقتصادي بمعنى تمويل الأفلام وإتاحة فرصة العمل للسينمائيين والأساس الصناعي بمعنى السيطرة على أدوات الإنتاج من إستوديوهات ومعامل ومعدات، ومحاولة إنشاء أبنية ثقافية جديدة لدعم السينما بوصفها صناعة (مدينة السينما، المعهد العالي للسينما... إلخ). وقد كان الاتجاه السائد لإنتاج أفلام الفئة ب وأفلام التسلية الجيدة محاولة لاستقطاب الجمهور وتحقيق قدر من الربح يسمح للمؤسسة بالاستمرار في دعمها الحقيقي لهذا الفن بوصفه أيضاً صناعة وتجارة وليس بوصفه - "عاطفيا" - فناً خالصاً!

وعلينا أن نذكر في هذا الإطار تعاون المؤسسة مع جماعة السينما الجديدة في محاولتها لإيجاد معادل إنتاجي جديد مقابل للأنساق الإنتاجية المتعارف عليها والتي تتلخص في القطاعين العام والخاص. لقد طرح السينمائيون الجدد فكرة السينما الموازية أو السينما الضد التي تبحث عن صيغة اقتصادية مختلفة تحقق لها الوجود والاستمرار، فأصدرت بيانها عام ١٩٦٨، ودعت فيه إلى صنع سينما جديدة بنظام المشاركة، حيث تدخل الجماعة شريكاً في الإنتاج بأجور العاملين في الفيلم مع المؤسسة الحكومية التي تساهم من ناحيتها بالإستديوهات والمعامل والخام على أن تسترد كل جهة نصيبها من إيراد الشباك. وقد أنتجت الجماعة بنظام المشاركة فيلمي "أغنية على الممر" (علي عبد الخالق - ١٩٧٢) و"الظلال في الجانب الآخر" (غالب شعث - ١٩٧٥) وقد عرضا بعد حل القطاع العام.

وفي رأينا أن الإنجاز الحقيقي للجماعة هو فرصة الوصول إلى شكل إنتاجي جديد بالمشاركة مع النمط الإنتاجي السائد في القطاع العام. ولكن سرعان ما أصيبت التجربة بالفشل وأحبطت المحاولة لنقص الخبرة بالجوانب الاقتصادية والوقوع في براثن القائمين على القطاع المحتضر وتدهور الوضع السينمائي بصفة عامة. غير أن تجربة السينما الجديدة تندرج فيما أشرنا إليه من خصائص اجتماعية وشكلية ميزت أفلام القطاع العام بصفة خاصة. حيث

يقع الفيلمان في إطار السينما الواقعية الجادة التي تبحث فيما تبحث عن جذور المشكلات الاجتماعية في أوساط الشباب الجامعيين وفي النماذج الاجتماعية التي سبق أن أشرنا إليها في مواجهة الحرب والهزيمة. كما يتميزان بكسر تقاليد السينما التجارية، بالاستعانة بممثلين شبان (قام محمود ياسين ببطولة الفيلمين وكان مجرد "دور ثانوي" في "القضية ٦٨") وبمحاولة إيجاد أشكال جديدة للتسويق عن طريق دعوة الجماعات والفئات العاملة لحضور الفيلم في حفلات جماعية.[١٩]

حاول القطاع العام استيعاب المحاولات الإنتاجية الجديدة، وإيجاد فرص عمل للمخرجين الشبان في ظل هجرة بعض الفنانين إلى بيروت وتشغيل الإستديوهات وتحسين أحوال دور العرض، الأمر الذي يفرض علينا "ضرورة إعادة النظر فيما شاع من افتراء على نشاط هذا القطاع الذي كان (...) العامل الأساسي في استمرار السينما المصرية كصناعة وتجارة، بالإضافة إلى رصيده من الأعمال التي تتسم بمستوى فني وفكري رفيع ...".[٢٠]

وإذا كانت التجربة الاقتصادية للقطاع العام قد أصابها الخلل في حينها فإن أرباح هذا القطاع ظلت تتوالى بعد حله، حيث عرض أخر أفلام القطاع العام عام ١٩٧٧ - بعد ست سنوات من توقفه عن الإنتاج - فضلا عما ربحته الدولة من بيع أصول الأفلام أو حق توزيعها للفيديو فيما بعد. وقد قام القطاع العام - رغم تفاقم الديون وزيادة تكاليف الإنتاج وفساد الذمم والوقوع في براثن كبار منتجي القطاع الخاص ممن أثروا عن طريق بيع أفلامهم للقطاع العام - بإنتاج ٥٠٪ من الأفلام المصرية في ثماني سنوات وتمويل ٤٠٪ من أفلام القطاع الخاص أي ٩٠٪ من الأفلام المقدمة في هذه الفترة.[٢١]

ولكن للإنتاج العام شروطه وتقاليده التي لا مجال لبحثها هنا والتي تهم بالدرجة الأولى رجال الاقتصاد والمنتجين والمتعاملين مع السينما بوصفها تجارة وصناعة قومية في المقام الأول. ويهمنا في إطار قراءتنا لأفلام القطاع العام أن نشير إلى خضوع هذه الأفلام إلى ثلاث فئات رئيسية تحكمها النظرة الاقتصادية للسينما وتؤثر على رسالتها: أولى هذه الفئات ما اصطلح على تسميته أفلام "الفئة ب" وهي الأفلام التجارية التي لا تعتمد على ميزانية كبيرة كما لا تهتم كثيراً بمراحل الإعداد والتصوير والمونتاج وتقوم على مجموعة من القيم المتوارثة لتقديم سلعة هزيلة للمتفرج الراغب في التسلية، المتأهب دوماً لقبول ما يقدم له على الشاشة دون إعمال الفكر أو إثارة القلق. والفئة الثانية تعاملت مع السينما بوصفها فناً يهدف للتسلية والامتاع والربح أيضاً فجاءت جيدة الصنع لتحقيق أهدافها ولاقت نجاحاً جماهيرياً لا بأس به، ونذكر منها فيلمي حسن الإمام عن ثلاثية نجيب محفوظ وبعض أفلام نيازي مصطفى وحسام الدين مصطفى وعاطف سالم ومحمود ذو الفقار وفطين عبد الوهاب وعلي رضا وغيرهم. أما الفئة الثالثة فهي تلك التي أشرنا إليها بوصفها سينما تتجاوز على مستوى المضمون السينما السائدة وعلى مستوى الشكل تتجاوز تقاليد السرد المتعارف عليها، ويمكننا أن نطلق عليها "سينما المثقفين" كما يعرّفها الناقد فتحي فرج: "إن سينما المثقفين التي أتيح لها أن تظهر من خلال القطاع العام ثم استمرت بعد أن تمت تصفيته استفادت من أمرين: إنهاء العلاقات الحرفية والقواعد الثابتة لها بتفسيرات بورجوازية صغيرة جزئية للواقع انتهت في أحسن الأحوال إلى سينما النقد الاجتماعي الخجول في معظم الأحيان. أما الأمر الثاني: فهو سيادتها على عقول السينمائيين الجدد باعتبارها السينما

المطلوبة فعلاً وبالتالي فقد صادرت على قيام السينما - الضد حتى الآن".[٢٢]

يقودنا هذا التعريف الثائر إلى قضية الرقابة التي لعبت دوراً هاماً في تحجيم دور الفنان في تناول الأوضاع الاجتماعية ونقدها تحت شعار حماية أمن الدولة. وفي مذكرات الرقيبة اعتدال ممتاز عن فترة القطاع العام، تشير الكاتبة إلى عدد من الأفلام التجارية وأفلام التسلية بوصفها نموذجاً مصغراً لإنتاج المؤسسة متجاهلة الأفلام الجيدة وتخلص في النهاية إلى القول بأن "مؤسسة السينما هي المسئولة عما أسماه النقاد بهبوط المستوى الفني للأفلام لأن الأغلبية العظمى من أفلامها سواء أكانت من إنتاجها أم من تمويلها أم من توزيعها أفلام دون المستوى الفني المطلوب للنهوض بصناعة السينما أو بناء الإنسان المصري والمحافظة على كيانه وكيان الأسرة والمجتمع."[٢٣] ولأن لنا رأياً مخالفاً لهذا الرأي المتعسف فقد اجتهدنا حتى الآن في استقراء ملامح التميز في جانب كبير من إنتاج القطاع العام السينمائي ونود أن نشير الآن، ختاماً، إلى الصراع القائم أبداً بين أجهزة الرقابة وبين جهات الإنتاج، رغم خضوعهما معاً لنفس الدولة، بوصفه صراعاً سياسياً بالضرورة يهدف إلى إطلاق حرية التعبير في رعاية وتحت أعين الدولة من ناحية وإلى التذكير الدائم باستحالة تخطي حدود الممكن والمسموح من ناحية أخرى. هذا الصراع السياسي موجود في صور رقابية أخرى في بلدان العالم المتقدم كانت الرقابة فيها حتى وقت قريب تقوم بمهام مشابهة لمهمة الرقابة المصرية على السينما.

والجدير بالذكر أن المؤسسة كجهة إنتاج وتمويل كانت تمارس رقابة ذاتية على الأفلام التي تصرح بتصويرها ربما قبل تصريح الرقابة على المصنفات الفنية. ورغم ذلك فقد ظل الصراع قائماً وظلت الأحكام الرقابية أخلاقية في المقام الأول وسياسية في المقام الثاني وليس العكس. كما ظلت حجة الرقابة في المنع "سوء المستوى الفني" حين تعوزها الحجة (وهو ما أصاب أفلاماً جيدة مثل "السراب" - أنور الشناوي - ١٩٧٠، و"لعبة كل يوم" - خليل شوقي - ١٩٧١). وقد أصيبت الرقابة فيما بعد، عام ١٩٧٢، بردة كبيرة حين صدر خطاب إلى جميع شركات التوزيع يشير بضرورة "تنقية الأفلام السينمائية المصرية والأجنبية من المشاهد الجنسية الخليعة والألفاظ النابية وكل ما يمس الأخلاق الفاضلة المنبثقة من تقاليدنا وعاداتنا..."[٢٤] الأمر الذي مثل ارتداداً إلى قوانين ١٩٤٧ الرقابية بنفس مضمونها الأخلاقي والديني والسياسي.

لقد ساهم قانون الرقابة الصادر عام ١٩٥٥ والذي ينص على "حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة العليا"[٢٥] دون تحديد لبنود معينة، في تطور الأفلام المصرية في الخمسينيات والستينيات بصورة لم يسبق لها مثيل من قبل وعلى الرغم من الصراعات القائمة بين الرقابة بوصفها ممثلا للسلطة وبين المؤسسة فقد سعى بعض المخرجين الجادين وبعض القائمين على إدارة المؤسسة - بشكل فردي لا يخضع لتخطيط علمي مسبق - إلى تأسيس السينما البديلة التي تقوى بتقديم كل جديد وتسعى لتأصيل تيارات جديدة تناهض السائد وتخلق جمهوراً جديداً مؤمنا بها مدافعاً عن قيامها واستمرارها، وقد رأينا كيف رسّخ مخرجو هذه الفترة الاتجاه الواقعي في السينما المصرية وكيف ساندته المؤسسة إنتاجياً في حدود الممكن وسياسياً في حدود المسموح. كما رأينا بذور جيل جديد قدم أفضل إنتاجه في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ السينما المصرية ولم يقدر له الوجود فيما بعد أو التواجد بشكل مجدد

أمثال حسين كمال وخليل شوقي وغالب شعث، وصبحي شفيق، ومدكور ثابت وغيرهم.

وبالنظر إلى كل ما كتب وقيل عن القطاع العام السينمائي في مصر، وعن البحث عن سينما بديلة، وطنية، جديدة، لا نستطيع أن نغفل الدور الرئيسي الذي يمكن أن تلعبه الدولة - ولدينا مثال حيّ على ذلك نتعلم من أخطائه ونفيد من مزاياه - في النهوض بالوضع السينمائي في مصر في ظل المتغيرات العالمية على المستويين الفني والسياسي وفي ظل تحولات أنساق القيم في الشرق والغرب، في الشمال وفي الجنوب.

هوامش

١- علي أبو شادي، "السينما وثورة يوليو. القطاع العام المفترى عليه (١)"، مجلة **فن**، ١٣٢ (١٠/٨/١٩٩٢)، ص ٣٠.

٢- قدمت السينما المصرية نحو ٤٣٠ فيلماً في الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢ منها نحو ١٤١ فيلماً من إنتاج القطاع العام. كل الأرقام التي ترد في هذه القراءة النقدية مستقاة من التحليل الاحصائي الذي قدمه للمرة الأولى الناقد علي أبو شادي في دراسته "القطاع الخاص.. والقطاع العام.. الأرقام والأفلام (١٩٦٣-١٩٧٢)"، مجلة **فن** ١٣٤، ٢٤/٨/١٩٩٢.

٣- انظر، درية شرف الدين، **السياسة والسينما في مصر ١٩٦١-١٩٨١** (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٢). والذي تتحامل فيه على تجربة القطاع العام بوصفها رمزاً للتجربة الناصرية ثم تقول إحقاقاً للحق: "وربما كانت مسيرة القطاع العام السينمائي تعكس عدة ملامح لنظام الحكم في مصر بشكل عام والمتمثلة في عدم امتلاك النظام لأيديولوجية واضحة، وخضوع ممارساته لما سمي بسياسة التجربة والخطأ" (ص ٤٢).

٤- انظر نص تقرير ثروت عكاشة عن القطاع العام السينمائي في كتاب **السينما والتاريخ - ٨** (القاهرة: الناشر سمير فريد، ١٩٩٢)، السنة الثانية. وانظر أيضا ماورد في كتاب عبد الحميد جودة السحار، **ذكريات سينمائية** (القاهرة : مكتبة مصر، ١٩٧٥)، ص ١٥٦.

٥- كتب جان الكسان عن القطاع الخاص العراقي: "هذا القطاع ليس ممنوعاً ولكنه عاجز الآن تماما" [...] فأمام الإمكانات الضخمة التي أتاحتها الثورة للصناعة السينمائية عبر القطاع العام، أصبح القطاع الخاص يتوسل بما لديه من وسائل تقنية بدائية لتحقيق ما لديه من مشاريع هي الأخرى شبيهة بوسائله." انظر جان الكسان، **السينما في الوطن العربي** (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٢)، ص ٢٥٠. راجع أيضا الكتاب التالي:
Shakir Nouri, *A la recherche du cinéma irakien, 1945-1985* (France: Editions L'Harmattan: 1986).

وفيه يذكر أن فيلم "الجابي" أخرج عام ١٩٦٧ أو ١٩٦٩.

انظر أيضا مقال عباس فاضل إبراهيم عن السينما العراقية في كتاب **السينما العربية من الخليج إلى المحيط**، إعداد موني براح، ترجمة مي التلمساني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ٣٨.

٦- **نفسه**، ص ٣٢٨.

٧- عدنان مدانات، "من السينما البديلة إلى السينما الوطنية" ، مجلة **السينما العربية**

(القاهرة: رقم ١، ١٩٧٩)، ص ١٠.

٨- فريد بوغدير، "بانوراما سينما المغرب العربي" في **السينما العربية من الخليج إلى المحيط**، ص ٥١.

٩- يشير علي أبو شادي في "سلسلة مقالات السينما وثورة يوليو"، مجلة **فن**(١٣٥، ١٩٩٢/٨/٣١)، ص ٣٣، إلى ثلاثين فيلماً تمثل علامات هامة في تاريخ القطاع العام هي: "المومياء"، "الأرض"، "الاختيار"، "البوسطجي"، "المستحيل"، "شيء من الخوف"، "الحرام"، "مراتي مدير عام"، "أرض النفاق"، "الزوجة الثانية"، "القاهرة ٣٠"، "جفت الأمطار"، "الرجل الذي فقد ظله"، "ميرامار"، "غروب وشروق"، "حكاية من بلدنا"، "المتمردون"، "يوميات نائب في الأرياف"، "الجبل"، "السيد البلطي"، "لعبة كل يوم"، "خان الخليلي"، "السيرك"، "زوجتي والكلب"، "ليل وقضبان"، "الظلال في الجانب الآخر"، "التلاقي"، "قنديل أم هاشم"، "سيد درويش". انظر أيضاً أحمد عبد العال، "ثورة يوليو وثلاثون عاماً من التاريخ ١٩٥٢-١٩٨٢"، (١٩٨٤)، ص ١٦. حيث يتفق مع معظم الأفلام المشار إليها بوصفها علامات في تاريخ القطاع العام. ويشير استفتاء مجلة **الفنون**، نفسه، إلى أن "المومياء"، "الأرض"، "الحرام"، "البوسطجي" من أفضل عشرة أفلام أنتجتها السينما المصرية من ١٩٥٢ حتى ١٩٨٢ والأفلام الخمسة من إنتاج القطاع العام. انظر أيضا "فيلمو جرافيا أفلام القطاع العام في مصر"، كتاب **السينما والتاريخ** (القاهرة: سمير فريد، ١٩٩٢)، ص ١٠٣.

١٠- كتبت خيرية البشلاوي في تعليقها على استفتاء مجلة **الفنون**: "وقد ظلت السينما المصرية في تاريخها كله بعيدة عن التأثر المباشر والسريع بواقع الجماهير الفعلي، لا تساير ولا تستبق الأحداث، ولا تواكبها، ولا تشارك فيها إلا بعد أن تتحول هذه الأحداث إلى تاريخ. وقتها فقط يتطلع صناع السينما في سلام إلى الأفق الراحل [...] ويقتربون في "جسارة "من قضايا المجتمع" انظر "قراءة ليست تفصيلية لقائمة الأفلام الفائزة في استفتاء الفنون"، مجلة **الفنون**، ٢٠ (١٩٨٤)، ص ٢٦.

١١- انظر سمير فريد، **حوار مع السينما المصرية** (القاهرة: مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الخامس، ١٩٩٢)، ص ١١٠، في حوار مع المخرج حسين كمال يقول: "كان يضايقني دائما ريف السينما المزركش السياحي ومكياج الفلاحين، ونظافة الحمير ... وقد قررت في 'البوسطجي' أن أكشف عن الصعيد كما هو بدون مكياج، أن أعرف الحقيقة، والجمال دائماً ينبع من الحقيقة عندما تكون هناك وجهة نظر."

١٢- عن "شيء من الخوف" يقول المخرج: "بكل تأكيد الفيلم رفض للديكتاتورية، أما تقييم الثورة فموضوع آخر تماماً لم يخطر على بالي"، **المرجع السابق**، ص ١١٢.

١٣- ايف تورافال، "نظرات على السينما المصرية ١٩٥٢-١٩٧٢"، عرض توفيق حنا، مجلة **الفنون**، ٢٠ (١٩٨٤)، ص ٧٦.

١٤- **نفسه**، ص ٨٠.

١٥- انظر علي أبو شادي، "السينما وثورة يوليو (٤)"، ص ٣٤.

١٦- سمير فريد، **حوار مع السينما المصرية**، ص ١٢٠.

١٧- انظر هاشم النحاس، "قراءة في تقرير النيابة العامة عن القطاع العام السينمائي في مصر"، كتاب **السينما والتاريخ ١٠** (القاهرة: الكتاب الثاني المجلد الثالث، ١٩٩٤) حيث يقول: "هل كان يُنتظر أي تخطيط أو تنظيم مع هذه التغييرات المتلاحقة التي لابد وأن تؤدي إلى التخبط والخسائر وضياع المسئولية؟ وقد تمت جميع هذه التغييرات بقرارات من السلطة العليا. وطالما أن القطاع العام ليس له استقلالية عن جهاز السلطة

الحاكمة فلم يكن له حرية القرار في هذا الشأن"، ص ٢٥-٢٦.

١٨- سعد الدين وهبة، **كاتب مصر المحروسة**، إعداد ابراهيم عبد المجيد (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، إبريل ١٩٩٤)، ص ١٩٩.

١٩- سامي السلاموني، "مغامرة السينما الجديدة ٦٨: دروس الفشل والنجاح"، كتاب **السينما والتاريخ ٤** (القاهرة: سمير فريد، ١٩٩٢)، ص ٢٣-٣٣.

٢٠- علي أبو شادي، "السينما وثورة يوليو. القطاع العام المفترى عليه (٢)"، مجلة **فن**، ١٣٣، (١٩٩٢/٨/١٧).

٢١- علي أبو شادي، **المرجع السابق**.

٢٢- فتحي فرج، "سينما الحرفيين وسينما المثقفين"، **نشرة نادي السينما** (٤) (القاهرة: السنة الثامنة، النصف الثاني، ١٩٧٥)، ص ٨.

٢٣- اعتدال ممتاز، **مذكرات رقيبة سينما - ٣٠ عاماً** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥)، ص ١٨١. وقد جاء بالمذكرات أن وزير الثقافة آنذاك، بدر الدين أبو غازي قد منع عرض فيلم "لعبة كل يوم" بالخارج واكتفى بعرضه داخليا مطالبا المؤسسة بإعداد مذكرة عن دواعي عرض الفيلم وتكاليف إعداده والمسئول عن إجازته (ص ٧٦-٧٧).

٢٤- سمير فريد، "الرقابة على السينما في مصر"، مجلة **الفنون**، ١٦ (١٩٨٢)، ص ٦٨.

٢٥- **نفسه**، ص ٦٧. ويضيف سمير فريد :"وقد تطورت الأفلام المصرية في الفترة من عام ١٩٥٥ إلى عام ١٩٧٥ على نحو لم يسبق له مثيل في تاريخها، صحيح أن الصراع لم يهدأ بين السينما السائدة وبين الاتجاهات الجديدة، ولكن هذه الاتجاهات أصبحت أكثر قوة وأصبح لها جمهورها ونقادها."

خواطر حول هاجس التلقي في السينما*

توفيق صالح

الفيلم المصري والجمهور العربي

عندما وصلت الأفلام المصرية إلى شعوب المنطقة في الثلاثينيات وكانت شخصيات تلك الأفلام تتحدث العربية وتتصرف في سلوكها وفق تقاليد وقيم تعرفها وتفهمها تلك الشعوب (وكانت الأغنية المصرية قد سبقت الأفلام إليهم عن طريق الفونوغراف والاسطوانة) كان من الطبيعي مع الزمن قبول تلك الأفلام ثم التحمس لها ثم الإرتباط الوجداني بها. وإن كان من الضروري التنبيه من البداية بأن هذا الارتباط الوجداني بالفيلم المصري قد تغير باستمرار واتخذ أشكالاً مختلفة مع الزمن ومع تغير وتطور الظروف الاجتماعية والسياسية في المنطقة.

والجدير بالذكر هنا أنه يمكن القول بأن السينما المصرية في عهدها الأول كانت امتداداً للاسطوانة. صحيح أنه سبق الفيلم المصري الناطق محاولات فردية في العشرينيات لعمل أفلام مصرية صامتة استلهمت - كما هو طبيعي - بعض ما كان سائداً في سينما الغرب، ولكن قبولها ونجاحها بين الجماهير كان محدوداً ومحلياً. وكان لابد للسينما لكي تصل إلى القبول والتجارب الجماهيري من الاعتماد على ما هو ناجح جماهيرياً وسابق عليها، تستلهمه وتشكله لإمكانياتها. فوجدت ذلك أولاً في الأغنية وفي تجارة وتوزيع الأسطوانة قبل أن تعمل بعد ذلك على الاستفادة من فنون الحكاية والمسرح والكباريه والأدب، إلخ. فأنتجت بعض شركات الاسطوانات أفلاماً وقامت محلات توزيع اسطواناتها في البلاد المختلفة بتوزيع تلك الأفلام وذلك قبل أن تنشأ الشركات المتخصصة في هذا المجال، مما حدد توجه السينما المصرية وشكلها منذ البداية في تقاليد وعادات تختلف عن تلك التي اعتمدت عليها السينما لدى شعوب أخرى، حتى أن بنك مصر (وهو المؤسسة التي قامت بتحقيق الاستقلال الاقتصادي في مصر عقب اليقظة الوطنية والنهضة التي أعقبت ثورة ١٩١٩) عندما قرر الإسهام في إنتاج الأفلام المصرية على اعتبارها وجها من وجوه الاستقلال المطلوب تدعيمه وأنشأ ستوديو مصر لهذا الغرض، كان أول أفلامه فيلماً يعتمد على الأغاني قامت ببطولته أم كلثوم (فيلم "وداد"). وقد كان لهذه البداية أكبر الأثر في

---

* سجل توفيق صالح هذه الخواطر شفاهياً على شريط ثم أفرغت.

انتشار الفيلم المصري في البلاد الناطقة بالعربية مما دعم وساهم في تطوير صناعة السينما المصرية الوليدة التي ما لبثت أن عملت على إرضاء مطالب أسواق تلك البلاد بعد أن أصبحت صناعة السينما في مصر تعتمد على أكثر من ٦٠٪ من دخلها الصافي على تلك الأسواق، فطعمت الفيلم المصري بأغاني ورقصات وشخصيات ولهجات تلك البلاد، حتى أصبحت السينما المصرية في وقت من الأوقات هي السينما العربية الممثلة والمعبرة عن كل شعوب البلاد الناطقة بالعربية من المحيط إلى الخليج، وأصبح الارتباط الوجداني بها اعتزازاً وطنياً في أكثر البلاد والاستمرار في متابعة أعمالها موقفاً وطنياً من ثقافة وتراث الغير، بالضبط كما كان الدين الأسلامي والارتباط به في بعض البلاد موقفاً وطنياً من المحتل الأجنبي الذي لم يتأخر في إدراك تأثيرالأفلام المصرية في إيقاظ الشعور وفي تحريك وعي المشاهد بالانتماء إلى عالم تلك الأفلام (وبالتالي النفور من عالم الغريب المحتل). فحاول كل في منطقته وكل بوسائله المختلفة عن الآخر في الحد من عرض وانتشار الأفلام المصرية (المحتل الفرنسي مثلاً فرض الضرائب المرتفعة على عرض ومشاهدة الأفلام المصرية بينما ترك عرض أفلام البلاد الأخرى بلا ضرائب أو قيود، بينما فرض المحتل الإنجليزي قيوداً أخرى منها الرقابة على الأفلام، إلخ) لكن حشود الجماهير في البلاد المختلفة التي كانت تتجمع في حماس لمشاهدة تلك الأفلام كانت تتجاوز وتحطم القيد بعد الآخر وكانت تزيد باستمرار مخاوف المحتل من تحول ردود أفعال هذه الجماهير وحماسها للفيلم المصري إلى تظاهرات ضد وجوده هو وضد سيطرته على حياتهم برغم أن كل تلك الأفلام المصرية في تلك الفترة التاريخية كانت بعيدة كل البعد عن الخطاب السياسي.

لكن هذا الأمر ما لبث أن تغير، مع تغير الظروف السياسية والاجتماعية في تلك البلاد، فمع خروج المحتل وحصول كل بلد على إستقلاله السياسي ومع ما تبع ذلك من محاولات (في كل بلد على حدة) في بحث الهوية الوطنية والكشف عن خصائصها وإبراز مميزاتها، ومع ما صاحب ذلك من إيديولوجيات اختلفت من بلد إلى آخر، ارتفعت الأصوات تنادي في كل مكان برفض الفيلم المصري (لعجزه عن مواكبة الظروف الجديدة بعد الاستقلال وقصوره عن تلبية تطلعات الجماهير إلى المستقبل) مطالبة بإنشاء سينمات وطنية بديلة تعبر عن واقع وأحلام شعوبها على أن تكون في الأساس سينما مختلفة في بنائها وتوجهها عن تقاليد وتوجهات السينما المصرية، كما أدانت بعض الأصوات أثناء تلك الحملة الفيلم المصري حامل الاستعمار الثقافي المصري.

هكذا انطلقت تلك البلاد في محاولات الإنتاج السينمائي ونتج عن ذلك في أول الأمر في كل تلك البلاد تقريباً نوعان من السينما: سينما محلية شعبية أساسها تقليد سطحي لأسوأ ما كانت تقدمه بعض الأفلام المصرية، وسينما أخرى يمكن أن نطلق عليها السينما الوطنية الرسمية. قام بإنتاج النوع الأول من الأفلام التجار الذين كانوا يتعاملون في توزيع الفيلم المصري في بلادهم، بينما قامت الدولة بإنتاج النوع الثاني الذي ما لبث أن أصبح هو النوع الوحيد من الإنتاج بعد أن توقف تدريجياً إنتاج النوع الأول لضيق وقصور أسواق أفلامه.

الواقعية بين المخرج والمتلقي

أنا لا احب كلمة "الواقعية" التي يستعملها النقاد. وفي رأيي أن الأفلام التي يصفها النقاد بالواقعية هي في الواقع غير واقعية. فالفيلم الروائي السينمائي أياً كان وصف النقاد له هو في الواقع وسيلة فنية يعرض المخرج من خلالها عالما صغيرا (ميكروكزم microcosm) فيه من السلوك والقيم ومن المواقف والأحداث، وذلك من خلال زمن عرض معين ما يفيد المخرج في توصيل غايته إلى المشاهد. أياً كانت هذه الغاية (الترفيه ، توصيل فكرة ، أو وجهة نظر، إلخ) وقد يعني "الواقعي" أحيانا اعتماد العمل الفني على تجربة ذاتية أو على تجربة حقيقية.

لكن أنا لم أصنع أبدا فيلما به تجربة ذاتية. من الممكن أن يكون هنا أو هناك مشهد به تجربة ذاتية لكن ليس الفيلم بأكمله، توجد دائما عملية خلق مستمرة. الواقع هنا يحدث له عملية ترشيح بشرية ليخرج على شكل مختلف تماما. في رأيي أنه حتى في الفيلم التسجيلي رغم أننا نصور من الواقع لكن زاوية الكاميرا وطريقة الإضاءة أثناء تركيب الفيلم (المونتاج) يحدث للواقع عملية تحوير بواسطة أكثر من متغير تقني، إذن كلمة "واقعية" أنا لا استسيغها.

في رأيي أن الواقعية في السينما ليست أن نصور أشخاصا يسيرون أو يجلسون على مقاعد حقيقية يتكلمون ولكن عندما نظهر من وراء هؤلاء الناس فكرة مسيطرة ووجهة نظرنا فيها تكون مرتبطة بـ"هم" موجودة عند المتفرج، ويصدقها. هنا عندما يصدق المتفرج أن الفيلم يتلمس ويعي مشكلته يمكننا أن نقول أن الفيلم واقعي، ولكن البناء الداخلي للفيلم وكل العمليات السينمائية أثناء صنع الفيلم لا علاقة لها بالواقع لأن هذه كلها عمليات معقدة ومخلوقة.

كما أني لا أعتقد أن المشاهد سلبي في هذه العملية إذ أن رد فعله العاطفي والفكري يكون مركبا وقد يكون أكثر مما يريد المخرج أو أقل على قدر براعة المخرج، صحيح أن التلفزيون أجبر المتفرج أن يعتاد السلبية لأنه تعود أن يرى يوميا سبع ساعات على الأقل من الصور المتتالية ولا يهم ما هي. وأيضا السينما قبل الأربعينيات كانت تضع المشاهد في الموقف السلبي ذاته، لكن أنا أعتقد أنه رغم أن المشاهد ليس سلبيا على الاطلاق، وأن الصورة في السينما ليست مسطحة بل هي تركيبة تحتوي على شخص في مجال معين يحمل من الأفكار في خلال زمن معين (هو زمن الفيلم) وتحدث له مجموعة من الصدامات في مواقف مختلفة يصوغها المخرج. إن هذا المجال الذي يتحرك فيه، له دلالات كثيرة قد لا يفهمها المشاهد الفهم الكامل وقد يضيف إليها، فهو يحلل الصورة التي يراها حسب فهمه. وهذه هي براعة المخرج: أن يساعد المشاهد على قراءة الصورة وقراءة الحركة داخل المجال الفيلمي.

مثلا في فيلم "المخدوعون" في البداية، يقف شخص على ضفة نهر شط العرب متأملا، بالنسبة لأي مشاهد هو نهر ولكن بالنسبة لمتفرج فاهم للقضية الفلسطينية أو متفرج فلسطيني فهو يدرك أن هذه حدود تطالب بها إسرائيل أو الصهاينة. تلك الحدود تحدث تداعيات عند هذا المشاهد، ولم يكن من الملائم أن أصور نهر المسيسبي لأنه لن يولد في الفكر نفس التداعيات.

ومما يجعل الفيلم واقعيا تقديمه لناس حقيقيين تحدث لهم مواقف حقيقية ويعيشون

أزمة حقيقية ومصداقية التفصيلات الصغيرة، يجعل، ولكن هذا لا يمنع أن أضع داخل نفس الفيلم الواقعي مشاهد ذات وظيفة تعبيرية فمثلا في فيلم "المتمردون" الذي يحتوي على تحركات مجاميع كبيرة وحرب وتفصيلات كثيرة جدا، كنت قد وضعت مشاهد بها خلفيات بيضاء مثل السماء أو الصحراء لجعلها مشاهد ذهنية وكنت في الواقع أطلب من المصور أن يفتح العدسة نصف فتحة زيادة لكي تزيد من بياض الخلفية وذلك من أجل أن أركز انتباه المتفرج في الحوار الفكري الدائر أثناء هذه الصورة.

في الستينيات كنا نصنع أفلاماً ذات طابع يتسم بالوضوح الإيديولوجي وذلك لأن الخطابة السياسية كانت مقبولة ومعتادة عند شعب تعود أن يستمع إلى رئيس الدولة لمدة تقارب الثلاث ساعات في الإذاعة يلقي عليه درسا في التاريخ أو درسا في الاقتصاد، ثم يراه أيضا في التليفزيون يلقي عليه كل هذا، فكان من الطبيعي مع متلقين ٧٠٪ منهم أو أكثر ينقصه الثقافة أن نصنع أفلام خطابة سياسية، لكن في آخر الأمر كانت هذه مرحلة تاريخية وكنا جيلاً يريد أن يغير الأوضاع وكانت الملابسات من حولنا تساعدنا لأن الدولة كانت تريد التغيير.

قراءة الصورة

في الحقيقة لا يصنع المرء الفيلم الذي يريده ولكن الفيلم الذي نستطيع صنعه في تلك الفترة التاريخية المعينة وفي تلك الظروف الإنتاجية المعينة، فدائما كنت أعمل في مواضيع بها البناء الكلاسيكي العادي المتعارف عليه وعندما أجد هنا أو هناك فرصة صغيرة وسط الفيلم كنت "ألعب" قليلا ولكن هذا التجريب كان شيئا منتقدا بصورة قاسية. مثلا في فيلم "المخدوعون" استخدمت "الفلاش باك" في صورة غير معتادة لأني لم أكن أسترجع معلومات كنت قد ذكرتها من قبل في الفيلم بل كنت اضيف بها مستجدات على تطور أحداث الفيلم عند المتلقي.

الصورة دائما تحتمل اكثر من معنى، ممكن للمشاهد أن يضيف إليها من نفسه ومن ثقافته وإحساسه ويفسر ما يريد تفسيره ولكن الكلمة المضافة إلى الصورة تحدد المعنى المطلوب وتحوله إلى المشاهد وخاصة مع تتابع الصور الكثيرة في السينما. إن انجراف خيال المشاهد وارد، لذا يتطلب الحوار مجهوداً خاصاً وذكاء في استعماله في السينما. أنا عادة أستعمل حواراً مكثفاً وفيه جدل ليوقظ المشاهد. وهذا لا يحول السينما إلى مسرح، لكن هذا النوع من استعمال الحوار مفيد في العالم الثالث لأجل أن يفهم المشاهد ما يراه، ولكنه أساسا لتحديد ذهن المشاهد، مثلا في لقطة أنا كتبتها مؤخرا شخص يتطلع إلى الغيوم من خلال النافذة- قطع- نفس الغيوم في القناطر، ناس تجلس على الحشائش تأكل وتشرب، فرد منهم يقف ليرقص، صديق له يشترك معه في الرقص- قطع- كل هؤلاء الناس فجأة يتحولون إلى هياكل عظمية. صوت الشخص الذى ينظر من النافذة مع اختفاء تدريجي لصوت الراقصين: كثيرون قد ماتوا.

هنا في هذا المشهد يتوجه تفكير المتفرج إلى أن كثيرين من أصدقاء الرجل قد ماتوا وأنه يسترجع ذكرياته، وبغير هذا الجزء من الحوار قد يذهب المتفرج إلى خيالات أخرى، طبعا

هذا التوجيه تدعمه بقية تسلسل الفيلم ويحدث للمشاهد تداعيات فكرية معينة موجهة من قبل المخرج، وقد نتحكم في هذه التداعيات ليس فقط بالحوار المتوافق مع الصورة بل أيضا بحوار مضاد للصورة يتحدى وينشط تفكيره ويقوده إلى استنتاج معين أنا اسعى إليه. وقد أضع له بعد هذا المشهد مجرد حوار لا يوجد وراءه بصريات مثل بعض المشاهد السلبية كستارة بيضاء وراء شخصيتين من المتحاورين لكي يسمع فقط ولا يرى، خاصة أنه في رأيي أن المشاهد العربي لا يعرف قراءة الصور قراءة جيدة، وبالطبع أنا لم أفكر إلا في صناعة أفلام موجهة إلى جمهورنا العربي.

في حديث صحفي سألني ناقد فرنسي لماذا تكرر ما تقوله كأنك تلح على المتفرج أن يفهم، جاوبته بأني أريد المشاهد أن يفهم. وهذا مناف طبعا لتقاليد الإيجاز في السينما الغربية لكنه يتماشى مع حضارتنا الشرقية ليس فقط لضمان استيعاب المشاهد للفيلم لكن أيضا أنا استعمل منطق الأرابيسك بما فيه من تكرارات ونمنمة والذي إن لم يستعمل بحذر ودقة فقد يفسد الفيلم ويحدث ما يسمى بالـ"مط" والتطويل.

وأيضا الإنسان الشرقي والعربي بالتحديد له مزاج معين توارثه وهو مزاج أن يكون التواصل محتوياً على "الكلمة" لأنها أساس الثقافة العربية. مثلا كانت الإذاعة قبل خمسين عاما تذيع ما كانت تسميه "موسيقى صامتة"! وهل توجد موسيقى صامتة؟ ولكن لأنها دون كلمات مغناة مصاحبة لها فهي "صامتة". بالطبع الإنسان العربي الآن تعود على وحود الموسيقى الأوركسترالية لا الموسيقى الخفيفة لكن جذور هذا المنطق موجودة داخلنا، فالحوار إذن له قيمة أساسية عندي اثناء صنع الفيلم وقد يكون أهم من الصورة. التأثير هنا قادم من الدين الإسلامي الحنيف، مثلا يقول "قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد" (سورة **الإخلاص**: ١-٤). لا توجد هنا صورة بل تجريد للفكرة بالكلمة. الصور دخلت في الإسلام مع الفرس في مرحلة متأخرة منه. هذا التجريد هو الذي يصنع الأرابيسك.

الخطاب السياسي والمتفرج وسياسة العرض

أول فيلم عملته كنت اريد صنع فيلم مصري ليس بمعنى ان يلبس الممثلون الطرابيش والملاية اللف إنما كنت أبحث عن لغة سينمائية مصرية، وكان طموحاً لم أحقق فيه الكفاية. بالطبع لصنع فيلم مصري كان يجب الغوص في متناقضات الحياة المصرية وإبرازها، وكنت اعتقد أن مجرد عرضها كافٍ كي تنتبه الناس لها وتغير ظروفها لكن ما حدث أنى كنت في دار العرض أشاهد فيلمى "دربِ المهابيل" الذي رفع قيمتى كمخرج وحصل على تقدير النقاد والمثقفين وكان يدور في حارة فقيرة وبه عرض للمتناقضات بين الأساطير ومستلزمات الحياة الآنية اقتصاديا في إطار اجتماعي. وبعد نهاية العرض سمعت سيدة تصيح في زوجها وتتساءل عن سبب اصطحابها لهذا الفيلم؛ فهو يحكي عن مآسيهم التي يعيشونها يومياً ويكفيها ما تعانيه "الهَمْ ده احنا فيه كل يوم" ولا تريد مزيدا منه على الشاشة. اكتشفت عموما بعد هذا الفيلم أنه لا يكفي عرض الأساطير التي تعشش في عقول المشاهدين لتغييرها. فالتجأت إلى البناء الدرامي، ولا أعني المصادفات الميلودرامية ولكن صنعة الصدام بين الأفكار، مثلا في حالة فيلمي "صراع الأبطال" استعملت هذا الأسلوب الذي تعود

عليه الجمهور ولكن استبدلت الميلودراما الفجة (كأن تحب أمرأة رجلاً وتكتشف في النهاية أنه أخوها أو أن يكتشف رجل أن أباه غير شريف) بالخطاب السياسي. فمثلا البطل يريد الوصول إلى غايته فتواجهه قوى رجعية متحالفة مع التخلف الاجتماعي فيتغلب عليها بالوعي العلمي والعمل الجاد المنظم. وكان رد الفعل لهذا الفيلم قويا وإيجابيا أثناء عرضه في قصور الثقافة في الأرياف والمدن (على حد سواء) مع أنه فيلم غير معتاد في جوانب كثيرة لكن كنا نرى متفرجين يصفقون للبطل أثناء العرض طالبين أن ينتصر هو وأساليبه العلمية وهو رد فعل نادر وغريب لمتفرج السينما.

أيضا هذا الفيلم كان بالنسبة لي فرصة لتغيير مفهوم البطل في السينما المصرية فكان في هذه الحالة هو من حصل على فرصة ليتعلم وأن يخدم مجتمعه، مثلا أول جملة في حوار الفيلم يقول البطل الذي كان يعمل طبيبا في منطقة ريفية: "الدكتور مثل رجل المطافيء يجب ان يتواجد في المنطقة التي بها حريق".

في الأفلام التي تلت هذا الفيلم مزجت بين هذين الأسلوبين: عرض المتناقضات والاساطير التراثية التي في عقل الإنسان المصري، وهو الأسلوب الذي أطلقت عليه "الميلودراما العقلانية".

إن بين ملاك دور العرض نوع من التفاهم المستتر gentelmen's agreement عن نوعية الأفلام التى لا يحبون عرضها وكان هذا يشكل نوعا من الموقف السياسي. وهذا الموقف مازال مستمرا بشكل أو بآخر رغم وجود أفلام تسمى بـ"الفيلم السياسي" والدولة تقبله لأنه تنفيس سياسي مثل النكت السياسية لا تؤدي إلى موقف بل لتفريغ كبت الناس.

مثلا فيلم "المخدوعون" الذي صنعته في سوريا، توقف عرضة سريعا وفي قمة نجاحه الجماهيري في سوريا، ولم يعرض في القاهرة إلا في عروض خاصة وقليلة جدا في المراكز الثقافية الاجنبية والجامعات. هنا أكرر أن هذا موقف "عبيط" لأن الفيلم الذي يساهم في تنوير أو تحريك وعي المشاهد مفيد على المدى الطويل حتى لو كان ضد النظام السياسي، مفيد للدولة وللجماهير.

مصطفى درويش

ما إن تحركت الصورة قبل مائة عام، حتى بدأ التفكير في تقييد حركتها حماية للنظام العام وحسن الآداب. ولم تكن مصر بمنأى عن خطر ذلك النوع من التفكير المقيد لحرية التعبير. فعند اندلاع نيران الحرب العالمية الأولى، فرضت بريطانيا حمايتها على مصر، وحفاظاً على الأمن العام في مصر، أخضعت سلطات الاحتلال البريطانية أشرطة السينما لرقابة حددت أحكامها لائحة جديدة للمطبوعات والأفلام.(١)

بعد ذلك بحوالي أربعين عاماً، وبالتحديد في ٣١ من أغسطس سنة ١٩٥٥ صدر القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ومصنفات فنية أخرى وبدءاً من الثالث من سبتمبر سنة ١٩٥٥، تاريخ نشره في الجريدة الرسمية، عمل بأحكامه التي ظلت سارية المفعول دون أي تعديل زهاء سبعة وثلاثين عاماً. وذلك إلى أن تنبه أولو الأمر في مجال الثقافة والإعلام إلى أن تلك الأحكام لا تنصرف إلى أشرطة وإسطوانات الڤيديو، إذ كانت لاتزال في رحم الغيب، قبل أربعين عاماً إلا قليلاً. فكان إن سارعوا إلى إصدار قانون تحت رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢، عمل به اعتبارا من الرابع من يونيه من تلك السنة، وجاء متضمناً تعديلات تسد ذلك النقص في أحكام الرقابة على الأطياف. وعلى كل، ففي ظل أحكام القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ الراسخة رسوخ الجبال، عينتُ مديراً للرقابة على المصنفات مرتين: الأولى سنة ١٩٦٢، ولمدة خمسة شهور وبضعة أيام، والثانية قريباً من نهاية سنة ١٩٦٦، ولمدة تسعة عشر شهراً إلا قليلاً.

وهنا، قد يكون من المفيد أن نلقي نظرة سريعة على أحكام القانون المذكور في ذلك الوقت بالذات. بداية جاء القانون ناصاً في مادته الأولى على إخضاع جميع الأشرطة السينمائية للرقابة وجوباً. وفي مادته الثانية على حظر تصويرها بغير ترخيص بقصد الاستغلال؛ فضلاً عن حظر عرضها بغير ترخيص في مكان عام. ونصّ في مادته الخامسة على تحديد مدة سريان الترخيص بسنة تبدأ من تاريخ صدوره بالنسبة إلى التصوير، زادها إلى عشر سنوات بالنسبة إلى العرض. وفي مادته التاسعة نصّ على تخويل السلطة القائمة على الرقابة في سحب الترخيص في أي وقت، بقرار مسبب، إذا ما طرأت ظروف جديدة تستدعي ذلك. كما جاء ناصاً في المواد من ١٤ إلى ١٨ على العقوبات التي توقع على كل من يخالف أحكامه. ومن بين تلك العقوبات الحبس والغرامة وغلق المكان العام ومصادرة الأدوات والأجهزة والآلات التي استعملت في ارتكاب المخالفة.

ومما جاء في المذكرة الإيضاحية للقانون "أن الأغراض المقصودة من الرقابة هي

المحافظة على الأمن والنظام العام، وحماية الآداب العامة، ومصالح الدولة العليا، وأن ماقصده الشارع [المشرّع] من مصالح الدولة العليا، فهو ما يتعلق بمصلحتها السياسية في علاقاتها مع غيرها من الدول، وأنه نظراً للتطور السريع للحوادث، ولتغير الظروف التي قد يصدر فيها الترخيص، بحيث يعتبر مخالفاً للآداب العامة والنظام العام، مالم يكن كذلك من قبل، فقد حددت المادة الخامسة من القانون مدة سريان الترخيص، ونصت المادة التاسعة على جواز سحب الترخيص السابق إصداره في أي وقت بقرار مسبب."(٢)

ويتضح مما تقدم أن جميع الأفلام المصورة بقصد الاستغلال التجاري، إنما تخضع لرقابتين: رقابة أولية سابقة على التصوير، ورقابة نهائية لاحقة له؛ وأنه بدون الترخيص بالفيلم قبل تصويره، ثم الترخيص به بعد الانتهاء من إخراجه، بدون ذلك يتعذر، بل قل يستحيل عرضه عرضا عاماً. كما يتضح أن الإدارة هي الجهة صاحبة الولاية في ممارسة الرقابة. ولها، وهي تمارس ولايتها هذه، مطلق التقدير في أن تمنح الترخيص بالتصوير وبالعرض متى تشاء، وفي أن ترفض منعه متى تشاء وفي أن تسحبه متى تشاء. وسلطتها التقديرية، في هذا الخصوص، لا حدّ لها، سوى أن يكون قرارها متسماً باحترام النظام العام، ومراعاة حسن الآداب، وحماية مصالح الدولة العليا. فإذا تجرأ شخص على مخالفة أحكام القانون، بأن صور فيلماً أو أخرجه ثم عرضه قبل الترخيص له بذلك، فأنه يدخل بتصرفه هذا في عداد أعداء المجتمع، ومن ثم يحق عليه العقاب بالحبس أو بالغرامة أو بالإثنين معاً، فضلاً عن مصادرة الأدوات التي استعملت في الجريمة. وعلاوة على كل ذلك، فالمكان الذي جرى فيه العرض المخالف للقانون، يعاقب هو الآخر بالغلق، ويخلص من ذلك أن القانون لا يتعامل مع السينما بوصفها فناً، لمبدعيه حرية التعبير عنه، أو هو يعاملها بوصفها كذلك، ولكن في كثير من التحفظ والاحتراس، بل قل الخشية.

والحق أنه قد يكون أمراً غريباً أن يطلب من فنان أن يحصل على ترخيص بأن يمسك القلم كي يكتب قصة تجول في خاطره، أو بأن يمسك الفرشاة كي يرسم لوحة كامنة في خياله. ومع ذلك، فهذا الأمر الغريب، هو الذي كان، ولا يزال، يلتمس من الفنان إذا كان من صانعي الأفلام. فهو لا يستطيع أن يمسك بالكاميرا، كي يكتب بها ما يريد من أطياف، إلا بعد الترخيص له بذلك. فإذا ما تحدى القانون، وأمسك بها دون ترخيص، عاملته الدولة معاملة المجرم الخارج على القانون. ولم يكن القانون بما انطوت عليه أحكامه من غلوّ رقابي، أمراً مفاجئاً لي عند تعييني مديراً، فقد كنت، والحق يقال، على علم بذلك الغلو، وعلى دراية ما بإمكان تفسير أحكام القانون على وجه لا ينتقص كثيراً من حرية التعبير. ولكن شيئاً هاماً لم يكن في الحسبان أفسد تقديراتي إلى حد كبير. ذلك الشيء - ولم أكن على علم به - هو تعليمات إدارة الدعاية والإرشاد التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية، والتي كان معمولاً بها منذ خمسة عشرة عاماً، وبالتحديد منذ شهر فبراير لسنة ١٩٤٧. فما هي تلك التعليمات، ولماذا بقيت جاهلاً بها إلى أن وجدتني شاغلاً منصب مدير الرقابة، ومن ثم صاحب الأمر النهائي فيما يعرض ويمنع من الأفلام؟

أما لماذا كان أمر تلك التعليمات مجهولاً بالنسبة لي، ومن باب أولى لأغلب المواطنين، فذلك يرجع إلى أنها لم تكن منشورة، لا لسبب سوى رغبة القائمين على شئون الرقابة في إحاطة عملهم بسياج من الكتمان. وما أن وصل إلى علمي أمر تلك التعليمات

حتى طلبت الإطلاع عليها، وحتى أيقنت بعد دراستها أن حرية التعبير السينمائي في ظلها أمر صعب المنال. فهي لم تترك صغيرة أو كبيرة لها اتصال بالدين أو بنظام الحكم القائم أو بالجنس إلا وضعته في باب الممنوعات.

ويكفي في هذا الخصوص أن أقول إنها تنقسم إلى جانبين: أولهما خاص بالناحية الاجتماعية والأخلاقية، وجاء مشتملا على ثلاثة وثلاثين محظورا، وثانيهما خاص بناحية الأمن والنظام العام، ويشتمل على واحد وثلاثين محظورا. والمحظورات المتصلة بالشق الأول، تبدأ بالدين وتنتهي بالجنس والعنف. فليس مباحا أن تمثل قوة الله بأشياء حسّية، أو أن تظهر صور الأنبياء، أو أن يتلى القرآن الكريم على قارعة الطريق، أو في مكان غير لائق، أو بواسطة مقرىء مرتد حذاءه، أو أن يظهر النعش أو النساء وهن يسرن في الجنازات وراء الموتى. وليس مقبولا أن يساء إلى سمعة مصر والبلاد الشقيقة بإظهار منظر الحارات الظاهرة القذارة، والعربات الكارو، وعربات اليد، والباعة المتجولين، ومبيض النحاس، وبيوت الفلاحين ومحتوياتها إذا كانت حالتها سيئة، والتسول والمتسولين. وليس جائزا أن تصور الحياة الاجتماعية على وجه فيه مساس بسمعة الأسرة المصرية، أو التعريض بالألقاب أو الرتب أو النياشين، أو الحطّ من قدر هيئات لها أهمية خاصة في نظام الحياة العامة كالوزراء أو الباشوات ومن في حكمهم ورجال الدين ورجال القانون والأطباء. وليس لائقا أن تظهر الأجسام العارية سواء بالتصوير أو بالظل أو أجزاء الجسم التي يقضي الحياء بسترها، أو أن تذكر الموضوعات أو الحوادث الخاصة بالأمراض التناسلية والولادة، وغيرها من الشئون الطبية التي لها صفة السرية، أو أن تصور طرق الانتحار وحوادث التعذيب أو الشنق أو الجلد أو مناظر العنف والقسوة البالغة.

أما المحظورات الخاصة بالشق الثاني، فلها وجوه كثيرة من بينها منع التعرض لموضوعات فيها مساس بشعور المصريين أو النزلاء الأجانب، أو لموضوعات ذات صبغة شيوعية، أو تحوى دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم القائم، أو العدالة. ومنها عدم إجازة إظهار مناظر الإخلال بالنظام الاجتماعي كالثورات أو المظاهرات أو الإضراب أو التعريض بالمبادىء التي يقوم عليها دستور البلاد، أو بنظام الحياة النيابية في مصر، أو نواب الأمة وشيوخها، أو إظهار رجال الدولة بصفة عامة بشكل غير لائق، وخاصة رجال القضاء والبوليس والجيش، أو التعرض لأنظمة الجيش أو البوليس، أو تناول رجاله بالنقد. ومنها حظر الأحاديث والخطب السياسية المثيرة، وتناول الموضوعات التي تعرض لقضايا العمال وعلاقاتهم بأصحاب الأعمال دون حيطة وحذر، وإظهار تجمهر العمال أو إضرابهم أو توقفهم عن العمل، وبث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم. ومنها ألا تتعرض الأفلام للجرائم التي ترتكب بدافع من اختلاف الرأي فيما يتصل بالنظام الاجتماعي أو السياسي، أو للسخرية بالقانون بإظهار مرتكبي الجرائم بمظهر البطولة بما يكسبهم عطف المتفرجين، وأن تمتنع عن إظهار المناظر الخاصة بتعاطي المحظورات.

وفي ضوء هذه المحظورات – وهي قليل من كثير – فلا عجب إذا ما انصرفت السينما المصرية في أغلب أفلامها عن تناول أي موضوع اجتماعي أو سياسي يعرض للقضايا الملحة على وجه جاد. والتعليمات المنطوية على هذه المحظورات، ظلت هي الأخرى، راسخة رسوخ الجبال، معمولا بها زهاء ثلاثين عاما، وذلك إلى أن جرى نسخها بموجب قرار

وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية والصادر في ٢٨ من أبريل لسنة ١٩٧٦.(٣) وأهم ما يلاحظ على ذلك القرار الوزاري، أنه اقتصر على دمج المحظورات الوارد ذكرها في تعليمات وزارة الشئون الاجتماعية، بحيث أوصل عددها إلى عشرين محظورا.

وفضلا عن ذلك لم يتح بصراحة لأي ممنوع سابق أن يكون مشروعا، وذلك فيما عدا ممنوع إظهار المناظر الخاصة بتعاطي المخدرات. فقبله كان إظهار تلك المناظر أمرا ممنوعا منعا باتا، أما بعده فقد أصبح إظهارها أمرا مشروعا، لاقيد عليه، ولاشرط سوى ألا يوحي ظهورها على الشاشة بأن تعاطيها شيء مألوف.

وبطبيعة الحال لم تكن مدة شغلي منصب مدير الرقابة في المرة الأولى كافية لامتصاص آثار الاصطدام بتلك التعليمات الباقية من عصر عفا عليه الزمان، ولمحاولة تجاوزها بنجاح. ولولا عودتي إلى شغل ذلك المنصب بعد أربعة أعوام، وهو أمر نادرا مايحدث، لولاها لما مررت بتجربة الصراع مع تلك التعليمات، من أجل إتاحة حرية التعبير لسينما أخرى. فمع تلك العودة، تصادف أن ثمة أربعة أفلام خارج التيار السائد للسينما المصرية يجرى إبداعها، وهي "البوسطجي" و"المتمردون" و"ينابيع الشمس" و"المومياء" أو "ليلة حساب السنين". والأفلام الأربعة من إنتاج مؤسسة السينما التابعة لوزارة الثقافة، بمعنى أنها من إنتاج القطاع العام.

ولعل قصتي مع صانعي "البوسطجي" وبالذات مع الأديب صبري موسى كاتب سيناريو الفيلم، تصلح لبيان ما لتلك التعليمات من تأثير عميق يفسد الإبداع في نهاية المطاف؛ ففيلم "البوسطجي"، كما هو معروف، مأخوذ عن قصة بنفس الاسم للأديب الراحل يحيى حقي. ومما يلاحظ على تلك القصة أن وقائعها قد اختزلت على وجه أضفى عليها ميزة التركيز الشديد، وأن أيقاعها له جرس موسيقي، وذلك بفضل اقتصاد مذهل في الألفاظ. وأهم ما في القصة، إنما يدور في أرواح الشخصيات، وبالذات جميلة "الخاطئة" وخليل "الحبيب" وعباس "البوسطجي". وعلى هذا - فكما يقول علي الراعي في كتابه **دراسات في الرواية المصرية** - " لم يجد صاحب القصة أن ثمة إلزاما عليه برسم شخصياته من الخارج، ومن ثم قصر اهتمامه على محاولة التعمق في أرواحها وعقولها."(٤)

وليس من شك أن الدين من جوانب الحياة الروحية لهذه الشخصيات، بل لعله أهمها؛ ومن هنا الوظيفة الفنية لإبراز الانتماءات الدينية والطائفية المختلفة. فجميلة أرثوذكسية يزهو أبوها بزيارات القسيس له، ويأخذ أسرته كلها للكنيسة حيث يجلس هو تحت، بينما تجلس امرأته وابنته الصغيرة "جميلة في الشرفة المحجبة بالشيش."(٥) وخليل بروتستنتي في مدارس الأمريكان، من تلك الأقلية القليلة التي توصل بفضلها المبشر البروتستنتي الغريب الأمريكي إلى الاختلاط ببقية الأقباط، وفي يده أمنية يلوح بها ويغري "في أسيوط مدرسة للعيال وللبنات مجانية".(٦) وعباس مسلم من أسرة "أفرادها موظفون صغار، كلهم يؤكدون أنهم من سلالة عربية، وبعضهم يضيف أنهم من السادات، رغم أن سلسلة النسب الغريب التي يحفظونها تنتهي عند جدهم الثالث."(٧)

وهذا الجانب الهام من الحياة الروحية للأبطال الثلاثة لم تجر الإشارة إليه في نسيج

القصة عبثا. فبسبب المبشر البروتستنتي ومدرسته بفكرها المستورد التقت جميلة بأول شاب تراه عن قرب (خليل) الذي تعمد الانفراد بها، "وأمسك بيدها، ثم لمس ثديها وقبلها، ونسيا نفسيهما في إحدى هذه الفورات، واجتبى منهما الشباب جزيته."(٨) وبسبب اختلاف ملّة الحبيبين كان القسيس بمثابة ماء بارد، يصب بلا رحمة على نار عجلة العروسين. فقد وضع لزواجهما شروطا شكلية تستلزم وقتا مما أدى إلى تأجيل، بل قل، التعطيل نهائيا لعقد القران.

وهكذا ونتيجة حيلة شكلية غير متوقعة، وجدت جميلة "نفسها أمام مشكلة ليست في الحياة مثلها، هي عقدة كلها اصطدام ونزاع، وخيوطها من ديانة وتقاليد ووهم."(٩) وأخذ الجنين في بطنها "ينمو يوما بعد يوم كعقرب الساعة لا ترى العين حركته،" ومع نموه بدأ الاحتضار الطويل: آنات تسمع في رسائل الاستنجاد إلى الحبيب.(١٠) من بعدها نسمع صوت الموت في صوت جرس الكنيسة الصغيرة يدق إشعاراً به، "يكاد ينطق، فقد يعبر النحاس في بعض الأحيان عن منتهى حزن الإنسان وألمه".(١١)

والمؤلم أن الفيلم لم يحترم غلالة الشفافية هذه التي أحاطت بالخاتمة، واصطنع خاتمة أخرى مباشرة غليظة. فجميلة في الفيلم كما صنعها السيناريو المنشور تهبط هاربة من نافذة غرفتها، وينتبه أبوها إلى صوت ارتطام جسمها بالأرض. وتجري كالمجنونة في شوارع قرية كوم النحل وهي تنادي "خليل.. الحقني". وفجأة يظهر المعلم، يستوقف ابنته هاجما عليها، فتصرخ صرخة مروعة، بينما يغمد سكينة في قلبها. يحيط الفلاحون بالمعلم وابنته القتيلة على صدره. يحمل المعلم جميلة، والفلاحون من حوله يتجمهرون، يتبعها لقطة للقتيلة مع صوت الأم الصارخ في لوعة " جميلة.. ضناي".(١٢) وهذه الخاتمة الغليظة أزعجت يحيي حقي إلى حدّ أنه التمس من مخرج الفيلم حسين كمال في مقاله الأسبوعي "مع الناس" أن يغيرها إن استطاع إلى ذلك سبيلا.(١٣) وليس ثمة من شك أنها ترجع إلى تجريد الشخصيات في الفيلم من أحد جوانبها الروحية الهامة، ألا وهو الدين. فالمتفرج لا يعرف أن جميلة أرثوذكسية، وأن خليل من القلة القليلة البروتستنتية. وكذلك الحال بالنسبة للشخصيات التي على صلة بهما، فهي جميعا، وبلا استثناء، مجهولة الدين بلا أسماء. ومن ثم، فاختتام الفيلم بصوت جرس الكنيسة الصغيرة يدق إشعارا بالموت أصبح، والحالة هذه من قبيل المحال. بل إنه حتى بغرض أن المستحيل تحقق، فحلّت خاتمة القصة محل خاتمة الفيلم استجابة لرغبة مبدع قصة "البوسطجي"، لما تلقى المتفرج المتعجب من دقات الجرس الرسالة. إن جميلة ماتت مقتولة، ولظل في حيرة ما بعدها حيرة، لا يجد معها لتلك الدقات تفسيرا. ولقد حاولت مرارا وتكرارا، وسيناريو ذلك الفيلم في مرحلة التكوين، إقناع كاتبه بضرورة بيان ما بين أبطال القصة الثلاثة من تباين في الأديان ولكن جميع محاولاتي باءت بالفشل الذريع، لا لسبب سوى الخوف من رسم شخصيات الأبطال الثلاثة رسما صادقا، ووضع هويتهم الدينية في الاعتبار. ونتيجة لذلك الخوف جاء الفيلم مشوها لشخصيات قصة يحيى حقي، منتهيا بمشهد أخير أغضبه إلى حد التماس تغييره.

أما الأفلام الثلاثة الأخرى، فقصتي معها تبدأ بفيلم "ينابيع الشمس"، وهو فيلم تسجيلي ألّفه وأخرجه جون فيني القادم إلينا من نصف الكرة الأرضية الجنوبي، وبالتحديد نيوزيلاندا، وفيه يحكي ملحمة جريان نهر النيل بدءا من وسط أفريقيا والحبشة حتى مصبه في البحر الأبيض المتوسط وكيف كانت منابعه سرا مثيرا للحيرة وكثرة السؤال، بدءا من فجر

التاريخ، وحتى اكتشافها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فإلى عهد قريب، كان يظن البعض أن مياهه تأتي من سحابة معلقة فوق أرض إثيوبيا، والبعض يظن أنها تنحدر من جبال القمر، والبعض الآخر يتصور أنها تتفجر من ينابيع الشمس. ومن خلال تجوال الكاميرا مع النيل في رواندا وأوغندا والسودان والحبشة ومصر، نراه في المهد قطرات، تتحول إلى نهيرات فبحيرات، فشلالات، فمستنقعات تنحصر بعد مئات الكيلومترات في نهر كبير، تحاصره الصحراء، حتى يزدهر في حضارة سبعة آلاف عام، تمتد من عصر الفراعنة.(١٤) ولأمر ما تعثر توليف " ينابيع الشمس" فجاء صاحبه جون فيني إلى الرقابة شاكيا، ملتمسا عرض نتاج فيلمه اليومي Rushes .

ولقد اتضح، بعد عرض ذلك النتاج أكثر من مرة على نفر من المفكرين والصحفيين والنقاد، أن شركة الأتتاج السينمائي التابعة لمؤسسة السينما تناصب الفيلم العداء، ولا تريد لصاحبه أن يستكمله بأي حال من الأحوال. وفي عدائها تذرعت أولاً بخلو الفيلم من مشاهد تشيد بأمجاد البناء والتعمير على ضفاف النيل في مصر إثر ثورة الضباط الأحرار وثانيا بوجود بعض لقطات تصور صعيد مصر متخلفاً، فلاحوه يرفعون مياه النيل بالشادوف، ومع حركته، وهو يغترفها، يسمع صوت امرأة تردد "أيتها الحبال من لوف النخيل، والأذرع المثقلة بالمياه لآلاف السنين كان على الإنسان أن يعمل بالشادوف ليرفع الماء الذي لا يسقط من السماء". وما أن يسكت صوتها، حتى يسمع صوت صرير خشب يعطي الإحساس بالأنين، مع دوران إحدى السواقي، وفي هذه الأثناء يقول الراوي "لأربعة آلاف عام، ظل النيل يستمع إلى سواقي مصر المنتحبة في رقة. وظلت القدور ترفع روح النهر الواهبة للحياة، وتصبها في رفق على جسد الأرض". فكل ذلك التركيز على الشادوف والساقية مع تجاهل آلات الري الحديثة المنتشرة بطول وعرض البلاد تجاهلا تاما، اتخذت منه الشركة دليلا على قصد مخرجه الأجنبي، ألا وهو تشويه صورة مصر الحديثة، بإنكار قفزاتها الرائعة نحو الأمام. وعلى كل، فبفضل عروض الرقابة لنتاج الفيلم اليومي، وما صاحبها من حملات صحفية على صفحات الجرائد والمجلات، دفاعا عن الفيلم ومخرجه، استطاع الأخير توليفه على الوجه المرسوم في مخيلته. ولكن مع تنازل واحد، اضطره إليه وزير الثقافة وقتذاك، ذلك التنازل انحصر في إضافة عدد من اللقطات للقاهرة ليلا، من بينها لقطة لفرقة باليه ترقص على خشبة مسرح دار الأوبرا، تلك الدار التي أتى عليها حريق، فيما بعد، أثناء سنوات حكم السادات.

ولم يكن "المتمردون" للمخرج توفيق صالح أقل حظا معي من "ينابيع الشمس". فرغم أن نفرا من الرقباء اعترض على عرضه، ونفرا آخر اقترح، في حالة الترخيص بعرضه، حذف لقطات كثيرة حماية للنظام العام، ومصالح الدولة العليا، فقد رخصت بعرضه على الكافة، دون أي حذف. والفيلم مأخوذ عن قصة للأديب والصحفي الراحل صلاح حافظ. بطلها طبيب شاب متخصص في علاج المرضى بداء السل. يصاب به فيدخل إحدى المصحات، وسرعان ما يكتشف نقائص خطيرة في إدارة تلك المصحة وبعد محاولات منه لإصلاح إدارتها، باءت جميعها بالفشل، وجد نفسه متزعما لتمرد عنيف قام به مرضى المصحة ضد الاستبداد. وفي البداية بدا وان التمرد قد توج بالنجاح، فرئيس المصحة المستبد طريد، وإدارتها في أيدي المرضى المتمردين؛ غير أنه سرعان ما يتحول النصر إلى هزيمة، عندما تسحق قوات الأمن العصيان، وتعود الإدارة اكثر استبدادا. وقد فسر كل ذلك من قبل الكثير، بما فيهم وزير

الثقافة، بما معناه أن المصحة إنما ترمز إلى معسكر اعتقال - وما أكثر المعتقلات في عصر ثورة الضباط الأحرار- وان الطبيب الشاب الذي قاد التمرد، إنما يرمز إلى عبد الناصر. فمقاطع كثيرة من حواره لا تعدو أن تكون ترديدا لشعارات وعبارات منقولة حرفيا من خطب ألقاها عبد الناصر. وفي لحظة حاسمة من لحظات التمرد نرى الطبيب، يتوجه إلى المرضى بحديث يشرح فيه ببساطة وحرارة ضرورة النضال حتى الموت من أجل الكرامة، تلك الكلمة التي كان عبد الناصر دائم الترديد لها، كلما توجه إلى الشعب بالخطاب. ونتيجة لذلك التفسير الذي يشير ضمنياً إلى فشل الثورة، تدخل وزير الثقافة في الفيلم بالحذف والتشويه على وجه أساء إليه كثيرا.(١٥) وكان ذلك بعد إلغاء انتدابي إلى الرقابة في ٢٤ أبريل ١٩٦٨.

ولعلي لست بعيدا عن الصواب إذا ما قلت عنه إنه فيلم فريد وملعون في آن معا. وهاتان الصفتان لا يضارعهما سوى فيلم آخر، ألا وهو "المومياء" للمخرج شادي عبد السلام. وقصة المومياء تبدأ مع مجيء روبرتو روسيللليني رائد الواقعية الجديدة إلى مصر بدعوة من وزير الثقافة، وذلك للإشراف على إنشاء مركز سينمائي من بين أهم أهدافه صنع أفلام تتناول تاريخ مصر قديما، وبالذات عصر الفراعنة. ولولا حماسه الشديد لملخص القصة القائم عليها سيناريو فيلم"المومياء"، لما استطاع شادي عبد السلام أن يواصل المشوار. فهو، أي روسيللليني، الذي وقف وراءه مؤيدا ومساندا. ولكن هذا التأييد والمساندة أصبحا مهددين لأن بقاء روسيللليني في مصر أصبح على كف الرحمن. فالصرح الثقافي الذي تم تشييده على مرّ السنين اللاحقة للثالث والعشرين من يوليه سنة ١٩٥٢، ذلك الصرح زلزلته هزيمة الخامس من يونيه في ساعات وها هو ذا روسيللليني بين الأطلال متهم من قبل رئيس مجلس إدارة شركة الإنتاج السينمائي- دون وجه حق - بالنصب والاحتيال.

ولم يكن أمام شادي عبد السلام إزاء هذه الأهوال، سوى العمل من أجل استصدار قرار على وجه السرعة من قبل الرقابة، يرخص له بالتصوير، وسط هذه الظلمة القاتمة، والسواد المخيف. ومن هنا كان مجيئه إلى مكتبي في الرقابة، ومعه سيناريو "المومياء"، ملتمسا إجازته في أسرع وقت ممكن. وليس في كل هذا شيء غريب، ولكن الغريب هو أن يكلمني هاتفيا فور هذه الزيارة رئيس مجلس إدارة تلك الشركة، كي يطلب مني طلبا عجيبا، خلاصته ألا أوافق على سيناريو "المومياء" لأنه سيناريو متحذلق، والفيلم المبني عليه، فيما لو رأى النور، سيكبد الشركة خسائر فادحة، هي في غنى عنها، خاصة أنها تعاني من ضائقة مالية، لن يكتب لها النجاة منها، إلا بفضل أفلام تحقق نجاحا في الشباك. والشيء الذي ليس فيه شك أن "المومياء" لا يدخل في عداد تلك الأفلام، وقد يكون من الخير أن يمنع من المنبع أي من مرحلة الرقابة، حتى تجنب الشركة خطر الإذعان لأمر وزير الثقافة الواقع تحت تأثير نفر (يقصد روسيللليني ومن جاءوا به إلى مصر) لا يعنيه مصلحة الشركة في كثير أو قليل. عندئذ ذكرت له أن احتمال فشل الفيلم تجاريا ليس من الموانع الرقابية التي تحول دون إجازة السيناريو. فالمنع بحكم القانون محدود بأحد أمرين لا ثالث لهما، مخالفة المصنف الفني للنظام العام أو لحسن الآداب. والأكيد أن احتمال فشل الفيلم تجاريا، لا يشكل مخالفة لكليهما لا من قريب، ولا من بعيد. وانتهى الحديث وديا، أو هكذا بحسن نية ظننت. وكم كنت واهما، فما هي إلا أيام، حتى كان قد بدأ الحديث الهاتفي مرة أخرى، لأسمع صوت رئيس مجلس الإدارة يكرر المطالبة بعدم الموافقة على السيناريو، ويقيم طلبه على سبب متصل بالنظام العام، لا بالشباك،

هو اكتشاف أن الفيلم معاد للقومية العربية. ولأني وجدت أنه لا جدوى من التحاور معه في ذلك الاتهام الواضح الافتعال، فقد وعدته خيرا. وكان خير ما فعلته أن أسرعت بالموافقة على سيناريو "المومياء" أو "ليلة حساب السنين".

هذا وقد تبين لي من تجربتي في حقل الرقابة، أن القوانين والتعليمات المجحفة بحق المبدعين وحريتهم ليست إلا جزءاً من العوائق التي تقف حجر عثرة أمام الموهبة السينمائية. فجو التشنج الفكري واعتبارات العلاقات العامة وتدخل أصحاب النفوذ تضيف إلى تعسف هذه القوانين وتزيد من تضييقها على حرية التعبير السينمائي سواء بطريقة تفسيرها للقانون أو عن طريق الضغوط الإضافية التي تثقل بها كاهل الرقيب.

هوامش

١- اعتدال ممتاز، **مذكرات رقيبة سينما - ٣٠ عاما** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠)، ص ٣١.
٢- **المجموعة المتضمنة لقانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥**، طبعة رابعة (القاهرة: الهيئة العامة لشؤن المطابع الاميرية، ١٩٩٢)، ص ٧١ .
٣- **المرجع السابق**، ص ١١٣.
٤- علي الراعي، **دراسات في الرواية المصرية** (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩٦٤)، ص ١٨٤.
٥- يحيى حقي،"البوسطجي"، من مجموعه **دماء وطين** (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩)، ص ٤٨.
٦- **المرجع السابق**، ص ٤٨.
٧- **المرجع السابق**، ص ٢٧.
٨- **المرجع السابق**، ص ٥١.
٩- **المرجع السابق**، ص ٦١.
١٠- **المرجع السابق**، ص ٦٠.
١١- **المرجع السابق**، ص ٧٥.
١٢- صبري موسى، **سيناريو فيلم "البوسطجي"** (القاهرة: دار روزاليوسف [الكتاب الذهبي]، د.ت)، ص ١٣٥-١٣٦.
١٣- يحيى حقي، "مع الناس"، جريدة **المساء**، (١٩٦٨/٥/٦).
١٤- محمد شفيق، "ينابيع الشمس، مشكلة الفيلم التسجيلي"، مجلة **السينما** (أكتوبر-نوفمبر، ١٩٧٠)، ص ٣٢ وما بعدها.
١٥- راجع :
Raymond William Baker, "Egypt in Shadows: Films and the Political Order," *American Behavioral Scientist* XVII:3 (Jan/Feb, 1974), pp. 393-423.

السينما البديلة والوعي السياسي : نماذج

إدوارد سعيد (ترجمة علاء الجبالي)

---

١ - "عرس الجليل" و "موت صداقة"

تقدم لنا عدة أفلام على خريطة التوزيع الدولية صورة متحيزة عن حياة الفلسطينيين، وذلك بدءاً من فيلم "الخروج الكبير" *Exodus* واتتهاء بفيلمي "كتيبة دلتا" *Delta Force* و"الأحد الأسود" *Black Sunday*. وتبرز هذه الأفلام إسرائيل في موضع البطولة ومناهضة الشيوعية والإرهاب، بينما يظهر الفلسطينيون كقتلة يسفكون دماء الأبرياء. وليست هذه خاتمة المطاف، فها هو سيلفستر ستالون يصور فيلما جديدا لرامبو في إسرائيل. كما قامت CBS مؤخرا بعرض فيلم تدور أحداثه حول محاكمة إرهابي فلسطيني.

وأما في العالم العربي، فالأفلام التي يتم إنتاجها – وخاصة في مصر قلب الثقافة العربية السينمائية – لم تأخذ مكانها عالميا بعد على الخريطة الدولية. ولعل المخرج العربي الوحيد الذي نجح في أن يصنع لنفسه اسما دوليا هو يوسف شاهين. وباستثناء بعض الطفرات السورية أو العراقية أو التونسية، فلا تزال الأفلام التي تنتج للجمهور العربي محلية القيمة والأهمية. ولاتزال الكوميديات المصرية، والميلودرامية منها على وجه الخصوص، تلقى استجابة كبيرة حيث تمتع تلك الشريحة العريضة من الجمهور العربي الذي لم يتحول بعد إلى مسلسلات "دالاس" و"داينستي".

ولعله ليس من قبيل المصادفة، بل نتيجة مباشرة لديمومة المحنة الفلسطينية، أن ظهرت عدة جوانب من هذه المحنة مؤخراً [١٩٨٨] في فيلمين مختلفين تمام الاختلاف، وهما: "عرس الجليل" للمخرج ميشيل خليفي و"موت صداقة" لبيتر ولن Peter Wollen. وتم إنتاج الفيلمين قبل أن تتصاعد الانتفاضة في الضفة الغربية وقطاع غزة مغيرة صورة الفلسطينيين في وسائل الإعلام من نقيض إلى نقيض.

تشكر **ألف : مجلة البلاغة المقارنة** إدوارد سعيد لسماحه بترجمة مقالاته الثلاث عن السينما لهذا العدد. وقد نشرت هذه المقالات في الدوريات التالية:

"Wedding in Galilee and Friendship's Death," *The Nation*, CCXLVI: 21 (May 28, 1988), pp. 765-767; "*Hanna K*: Palestine with a Human Face," *Village Voice*, Oct. 11, 1983; "Egyptian Rites," *Village Voice*, August 30, 1983.

وميشيل خليفي من بلدة الناصرة (وتقع داخل "إسرائيل" وليست داخل نطاق الأراضي المحتلة)، غير أنه عاش وعمل في بلجيكا لعشر سنوات. وفيلمه إنتاج فرنسي- بلجيكي - فلسطيني مشترك ومع ذلك تم تصويره بأكمله في إسرائيل/فلسطين. وبينما كان فيلمه السابق "الذاكرة الخصبة" *The Fertile Memory* فيلما تذكاريا شعريا عن امرأتين فلسطينيتين، فإن فيلمه الحالي "عرس الجليل" دراما متميزة تصور يوماً طويلا جداً في حياة قرية فلسطينية. وبالرغم من الإمكانات الضخمة التي حشدت لهذا الفيلم، مثل أعداد الممثلين الكبيرة، وبالرغم من أن الأفكار تتفاعل على عدة مستويات، فإن الربط بين مشاهد هذا الفيلم يتم بطريقة مفاجئة وغريبة.

وبالرغم من بعض القصور في تقنية المونتاج من قطع مفاجيء بين المشاهد المتعددة، الذي وجدتُه مفتقدا للسلاسة، إلا أن "عرس الجليل" يعبر بشكل مؤثر عن محنة الفلسطينيين، ويوضح أنها لم تكن فقط نتيجة للاحتلال الإسرائيلي، وإنما تفاقمت وبشكل أساسي كامتداد لمشكلات مزمنة يعاني منها المجتمع العربي في أواخر القرن العشرين. ونجد في الفيلم رجلا عجوزا (علي العقيلي) يعيش في إحدى القرى التي فُرض عليها حظر التجول، وينجح في الحصول على تصريح لإقامة حفل زواج لابنه. غير أن التصريح مشروط بأن يحضر الحاكم العسكري الإسرائيلي (مكرم خوري) ورجاله الحفل ضمن بقية المدعوين. ويقبل الجميع على مضض، ويبدأ الحفل. ويحرك المخرج ميشيل خليفي بمهارة عدة خيوط تتصل جميعها بالحدث الرئيسي وتمثل بشكل إبداعي الطريق المسدود في المجتمع الفلسطيني، رامزة إلى فشل التواصل والتواجد المستمر في مواجهة الوجود الإسرائيلي. فالابن عادل (نزيه عقلة) لا يستطيع أن يتمم زواجه بسبب تعسف شيخ القبيلة، وأخته سمية - التي تؤدي دورها التونسية سونيا عمار - تود الخروج بعيدا عن القرية ولكنها لا تستطيع إلا أن تتخيل نفسها في هيئة رجل يهرب. وهناك مجموعة الشباب الذين يخططون لقتل مجموعة من الإسرائيليين ولكنهم يفشلون، وأقارب يتشدق بعضهم بمقاومة الاحتلال بينما يعتز البعض الآخر بعمالتهم له. وهناك أيضا تالي (تالي دورات) - المرأة الإسرائيلية التي تظهر بالزي العسكري - التي يغشى عليها فتقوم نسوة عربيات بإفاقتها في مشهد إغوائي يتقاطع مع أعمال پييرلوتي Pierre Loti أو مع التخييل الاستشراقي، على نحو خطر.

ويحرص خليفي في هذا الفيلم على نهج التمسك بالملامح الواقعية، مما يضفي على المشهد مسحة فولكلورية الطريفة خاصة لدى المشاهد العربي أو الفلسطيني. ولكنه لا يلبث أن يفاجيء المشاهد بكسر هذه العاطفية المسرفة في إشارة عابرة أو مشهد خاطف. وجميع الممثلين هواة، غير أنهم يتقمصون شخصياتهم بحماس وينتقلون من حالة نفسية إلى أخرى باقتدار. فترى الرجل العجوز يتحدث بحنان مؤثر مع ابنه النائم، محاولا أن ينقل إليه بطريقة أو بأخرى حلما جاءه في المنام. وما إن يستيقظ الصبي فجأة، حتى يغير الأب من لهجته إلى نقد لاذع. وها هو القائد الإسرائيلي يتذوق ورجاله الطعام المعد للحفل ولا يجد أي منهم حرجاً في القول بأنه ليس على نفس قدر جودة الطعام في لبنان، بل ويضيف القائد بشيء من غطرسة القوة إنهم ولا شك سيتناولون وجبة شهية في حلب!

ولأن الطقوس نادرا ما تسير على ما يرام لفترة طويلة، نجد أن المهرة العربية الأصيلة التي كان من المفروض أن تحمل العريس تهرب من الإسطبل لتدخل حقلا قريبا كان

الإسرائيليون قد لغموه من قبل. ويتبع ذلك مجموعة من المشاهد تثير الفزع وتبعث الرعب في القلوب. ولما كان الجنود الإسرائيليون يحملون خريطة تفصيلية بمواقع الألغام، فإنهم يطلقون بنادقهم حول المهرة لعلها تتحرك عبر الممر الضيق الذي يقودها لخارج المنطقة الملغومة في سلام. ووسط كل هذا، يقف الرجل العجوز يرتعد خوفا من احتمال مصرع مهرته أو جنونها ثم لا يلبث أن يأخذ هو نفسه زمام المبادرة ويقود مهرته إلى بر الأمان، ولكن تحت إشراف الإسرائيليين وسيطرتهم.

وفي مواجهة كل هذه الأحداث، يجد المتفرج نفسه في مواجهة لوحة عاكسة لحياة فلسطينية محاصرة في أشراك مختلفة، تدعم على اختلافها الوضع الراهن المغلق، وترعاه وتؤكد حقيقة أنه لا فكاك منه. ولعل الفضل في صراحة الفيلم، والتي تدفعنا للتعاطف معه، يعود إلى نهج المدرسة الواقعية في السينما الإيطالية *Verismo*، وإلى وضوح الرؤية الذي تميزت به أفلام العالم الثالث إبان العقدين الماضيين.

وعلى الطرف الآخر، نجد أن فيلم "موت صداقة" للمخرج ولن Wollen ينتمي لحركة الرواد avant-garde بشكل أكبر. وولن مخرج ومنّظر معروف حيث اكتسب شهرة واسعة كسياسي عنيد من خلال كتاباته: **المعاني والإشارات في السينما** *Signs and Meanings in the Cinema* وما تلاها **قراءات وكتابات** *Readings and Writings*. ويرتكز محور فيلم "موت صداقة" على قصة قصيرة تتعلق بإقامة ولن في عمان أثناء مذبحة أيلول الأسود عام ١٩٧٠. وفي القصة، نجد مخلوقا جاء من الفضاء الخارجي يحمل اسم "صداقة" ليزور نعوم تشومسكي لكي يدرس علم اللغة ومفهوم السلام، ولكنه ينحرف في مسيرته ليصل إلى عمان عوضا عن معهد ماساتشوستس العلمي .M.I.T.

والراوي في هذا العمل صحافي يساري يتعاطف مع الفلسطينيين ويقدمه أحد المحاربين إلى المخلوق الفضائي "صداقة"، وسرعان ما يصبحا صديقين غير أنهما لا يستطيعان مغادرة عمان حيث تشب حرب ضارية بين القوات الأردنية النظامية والقوات الفلسطينية غير النظامية. ويبدو تأثر المخرج بمنظور قصص الخيال العلمي واضحا جليا من خلال هذه الأحداث، غير أن القصة تزداد غرابة، فالمخلوق الفضائي "صداقة" تنبهر بالآلات من حوله (ساعات الحائط، المكانس الكهربائية، والآلات الكاتبة على وجه الخصوص). وبالرغم من استمرار اهتمامه باللغة، إلا أن مقدرته على فهم الأفكار الأرضية تظل محدودة للغاية (فهو مثلا لا يفهم شرح الراوي لعقدة أوديب). ولأنه هو نفسه ضحية من نوع ما، نجده يتعاطف مع الفلسطينيين ويأخذ جانبهم. وبهذا التصور، نجد الكائن "صداقة" لا يعبر عن ماكينات وآلات اليوم، بقدر ما يعبر عن طبقة مقهورة من الآلات الذكية وآلات الخدمة التي ستقدمها لنا حضارة المستقبل (وهذا تشبيه قد لا يرتضيه كثير من الفلسطينيين اليوم لأنفسهم ولكنه يعود بجذوره إلى عام ١٩٧٠).

وتتتابع الاحداث، فينضم الكائن "صداقة" إلى أحد الميلشيات منفصلا بذلك عن الراوي الذي يغادر عمان قبل الهزيمة النهائية. ويعتقد الراوي أن صداقة إما أسر أو قتل. ونراه حزينا على محنة الفلسطينيين ويمتزج حزنه بعدم قدرته على فهم الدافع الحقيقي وراء زيارة الكائن "صداقة". وينغمس في محاولة تخليد ذكرى ما حدث - شاعرا، كما يقول، "بما لابد وأن التلاميذ المبشرين قد شعروا به قبل أن يبدأوا كتاباتهم بعد مئات السنين من موت شخصيتها المحورية [المسيح] ". ويترجم جهوده لتخليد الذكرى بطريقة عملية بأن يعيد إلى دائرة الضوء ترجمة الكائن "صداقة" لقصيدة الشاعر الفرنسي مالارميه Mallarmé بالرغم

من الأخطاء الواضحة في ترجمتها - فعلى سبيل المثال يترجم الكائن "صداقة" عبارة مالارميه "هذه الحوريات - إنني أود تخليدها" ces nymphes, je les veux perpétuer في قصيدة "أصيل إله رعوي" "L'après-midi d'un faune" ترجمة خاطئة، وإن كانت تدل على براعة، إلى "أقفز أن اضطهد هذه الزنابق المائية البيضاء" [الالتباس الذي يفقد البيت الشعري معناه يرجع إلى أن كلمة nymphes التي تعني "حوريات" تتشابه مع كلمة nymphées التي تعني "نيلوفرات" أو "زنابق مائية" كما أن كلمة veux التي تعني "أود" تشبه كلمة vault الإنجليزية التي تعني القفز].

ونجد في الفيلم أن دور "صداقة" [بعد أن كان كائناً ذكراً في القصة] تجسده امرأة (تيلدا سوينتون) ذات جمال هادئ مما يخدم صورة الضحية بهمومها وهواجسها التي يريد المخرج أن ينقلها عن الإنسان الآلي الأشبه بالقديس. أما الراوي الذي يجسده سوليفان (بيل باترسون) فيشبه شخصيات همنجواي القوية، فنجده ذا ثقة عالية بالنفس مما يشكل المقابل الملائم للكائن الغريب ["صداقة"] والموقف التاريخي. ويعتمد أسلوب المخرج في هذا الفيلم على التلميح لا التصريح، وإن كانت معالجته الدرامية للقصة قد زادتها إيضاحاً وربما أضافت إليها. وبعض الأجزاء كوميدية في معالجتها بينما تتصاعد درامية بعض الأجزاء الأخرى تصاعدا رؤيويا. والمخلوق الفضائي "صداقة" تأتي من حقبة ما بعد الشتاء النووي [الحالة التي تلي التفجير النووي والتي تمنع حرارة الشمس من الوصول إلى الأرض]، ولأنها نفسها بدون شعر، نجدها مأخوذة بالشعر الآدمي وحلاقته. وهي تحلم بالنضارة أو بأشياء أخرى مستحيلة [في ذلك السياق]. وأما سوليفان فنلاحظ أنه معجب بالخرائط بينما تشير صفوف من شواهد القبور في الأردن إلى الأحداث في بيروت.

وعندما يفترق كل من الكائن "صداقة" وسوليفان لآخر مرة يتبادلان الهدايا فيعطيها سوليفان موسى حلاقة، وتعطيه هي جزءا من ذاكرتها الإلكترونية. وعندما يعود سوليفان إلى إنجلترا تنجح ابنته الصغيرة في فك شفرة هذا الجزء وتعرض محتوياته على جهاز الفيديو. ويلي ذلك عرض ينقل بصريا ترجمة مالارميه التي قام بها المخلوق الآلي. وينتهي الفيلم بعرض مؤثر يعتمد على المونتاج لرموز بيولوجية-رياضية، وأشكال هندسية، وانفجارات نووية، وغيرها من المشاهد غير المفهومة. ولعل التأثير الذي يتركه في النهاية هذا الفيلم البليغ الهادئ وغير التقليدي في ذكائه، هو شعور بالأسى يكاد يكون روحيا في حدته.

ويتميز الفيلمان "عرس الجليل" و"موت صداقة" بطرافتهما وغرابتهما الما بعد حداثية، بالإضافة إلى ارتباطهما الوثيق بالقضية الفلسطينية. وبالرغم من أن أيا من الفيلمين لا يقدم أحداثا أكثر مأساوية مما نطالعه على شاشات التليفزيون في نشرات الأخبار، فإن المأساة الفلسطينية ببعدها الإنساني يتم تقديمها من خلالهما بشكل يقارب احتفال الصوفيين بالتضحية والشجن.

ولعل هذين العملين اللذين يتميزان في آن واحد بالبراعة وحدة الذكاء والحزن الذي لا يحيط به كلام، قد كشفا عن قناة جديدة لعرض القضية الفلسطينية التي تجاوزت في بعض مساراتها الإحساس بالزهو والانتصار في مرحلتها العسكرية وعكفت على المهمات اليومية الصعبة والمختلفة عن الحياة العادية. ولعل الجانب الآخر، العاصف المهيمن، من الحياة الفلسطينية مازال بانتظار مخرج آخر مثل بونتيكورفو Pontecorvo آخر أو كوستا جافراس Costa-Gavras جديد [المخرجين المشهورين بأفلام المقاومة وأهمها للأول "معركة الجزائر" وللثاني "حنّة ك."].

٢- "حنّة ك." : فلسطين بوجه إنساني

"حنّة ك." *Hanna K.* الفيلم الأخير لكوستا- جافراس هو وصف حقيقي للصراع الفلسطيني - الإسرائيلي بشكل لا يخل بالعمق التاريخي والإيديولوجي للصراع وفي الوقت ذاته يحافظ على مشاعر وأحاسيس المتفرجين.

وبالنظر إلى الفيلم من الواقع السينمائي والسياسي، فإن "حنّة ك." [والعنوان مأخوذ من اسم البطلة حنّة كوفمان] يعتبر بيانا ذا أهمية كبرى تكمن في الرسالة السياسية التي حرص الفيلم على تقديمها والتي غطت على الهفوات الفنية فيه التي سوف تحظى بلا شك بنقد عنيف، على خلاف بقية أفلامه السابقة.

وكوستا- جافراس - كما هو معروف عنه - أحد صناع الأفلام المتميزة فنياً والتي دائما ما يدور محورها حول أحد الموضوعات السياسية التي تحظي بأهمية كبرى في العالم. وهو فريد في أن أفلامه تحقق نجاحاً تجارياً منقطع النظير. ولم يسبقه أحد في عمل أفلام صعبة ومحرجة تفضح الأنظمة الديكتاتورية في العالم، وقد قام كوستا- جافراس بذلك في سلسلة متلاحقة ومتواترة من الأفلام استنفرت جموعا كبيرة من الأمريكيين وجعلتهم يراجعون أنفسهم في الموقف الأمريكي من النظام العسكري في اليونان أو ديكتاتوريات أمريكا اللاتينية أو أنظمة الكتلة الشرقية [كما كانت حينذاك في السبعينيات].

ومن المؤكد أن هذه القدرة على إلهاب مشاعر المتفرجين، وإثارة حميتهم للحق، والقدرة الفنية على جعل الفيلم يمضي قدماً دونما عائق، إضافة إلى الموهبة في إضفاء الطابع الإنساني، أو فلنقل إحياء الموضوعات السياسية التي لم تعد تحظي باهتمام، من المؤكد أن كل هذا كان ومايزال أهم ملامح أسلوب فني مارسه كوستا- جافراس وأتقنه خلال الخمسة عشر عاماً الماضية.

وإذا كان فيلم كوستا- جافراس "المفقود" *Missing* قد أثار امتعاضا لدى المتفرجين باتهامه - وبصورة واضحة - الولايات المتحدة بالتواطؤ في الانقلاب الذي حدث في شيلي عام ١٩٧٣ فإن "حنّة ك." لهو أكثر جرأة وأكثر خطورة من الناحية السياسية.

وحنّة كوفمان (جيل كلايبرج) في الفيلم مهاجرة يهودية أمريكية تنتمي لأبوين كانا قد نجيا من المحرقة الجماعية [في أوروبا]. وهي امرأة صعبة، سريعة الغضب وإن كانت حادة الذكاء. وقد وكلتها المحكمة لتدافع عن فلسطيني يدعى سليم بكري، وهو متهم بالإرهاب والتسلل إلى داخل البلاد بطريقة غير شرعية، ولا يملك دفاعاً عن نفسه سوى حجة الإدعاء بأنه كان يحاول استرداد أملاك أسرته. وتنجح حنّة في الدفاع عنه وانقاذه من السجن، ونتيجة لذلك يتم ترحيله إلى الأردن. ثم تبرز قصة حياة حنّة الشخصية (التي لا ترتبط جيدا بأحداث الفيلم)، ونتبين أن حنّة تربطها علاقة حب مسدودة الأفق بوكيل نيابة (يشوع هرتسوج والذي أدى دوره ببراعه الممثل الأيرلندي جابريال بايرن) متجهم الوجه، صارم الملامح بشكل ملحوظ؛ وهي حامل منه. وهي، أيضا، منفصلة عن زوجها الفرنسي، فيكتور، غير أنها لا تزال تجد نفسها منجذبة إليه بالرغم من دخولها في علاقات أخرى منذ انفصالهما. ثم يعود سليم مرة أخرى، فيتهم بالهجرة غير المشروعة، فيقوم بطلب المساعدة القانونية منها

وهو داخل السجن. وتقبل حنّة بتردد في البداية، وتبدأ في التدقيق في روايته لتكتشف أن منزل عائلته قد أصبح من المعالم السياحية في كفر ريمون تلك المستوطنة التي يعيش فيها اليهود الروس، وأن قرية سليم، كفر رمانة، بأكملها قد اختفت وتغيرت معالمها اللهم إلا بعض الأحجار والأشجار العتيقة التي تعرّف عليها فلسطيني عجوز.

ويصل الأمر إلى ذروته عندما يعرض وكلاء النيابة على حنّة صفقة بشأن سليم يتم بموجبها وقف جميع الإجراءات ضده مقابل البدء في عمل الترتيبات اللازمة لكي يصبح مواطنا في جنوب أفريقيا وعندئذ يستطيع الدخول إلى إسرائيل مرة أخرى بشكل قانوني لمحاولة استرجاع أملاكه. ويأتي هذا العرض في المشهد المحوري في الفيلم مما يجعل حنّة تواجه الحقيقة بأن المحرقة الجماعية وما تلاها من هجرة اليهود واستقرارهم في إسرائيل قد أدت إلى تجريد أناس آخرين من ملكيتهم، بناء على الرأي القائل بأنه يجب الدفاع عن دولة إسرائيل حتى ولو أدى ذلك إلى إهدار حقوق الفلسطينيين. وتستأنف حنّة حياتها المتعثرة والتي تفتقد التحقق مرة أخرى، بعد خسارة قضيتها التي يواكبها في نفس اللحظة مولد طفلها. ثم يخبرها أمنون، طبيب السجن، في حفل ختان طفلها داود، بأن سليم قد أضرب عن الطعام داخل السجن وقام بطلب حضورها مرة أخرى. ويتم الإفراج عن سليم نظراً لظروفه الصحية المتدهورة ويتم إيداعه تحت ملاحظة حنّة التي ترعاه في فترة النقاهة. وينتاب يشوع - صديق حنّة - حالة من الارتياب والغيرة. ويبدأ سليم ("الإرهابي جليس الطفل") في الاهتمام بابن حنّة والذي أطلق عليه اسم عمر، في حين أن حنّة كانت لم تزل غير متحققة من نوايا سليم السياسية، وغدواته وروحاته، وكونه كتوما بشكل ملحوظ.

وفي محاولة من حنّة لكشف سر سليم تتبعه متخفية إلى مخيم للاجئين في الصحراء، حيث كان يعيش هناك مع أسرته وهو طفل. وهناك تتفهم مأساته الإنسانية والسياسية ثم لا يلبثان أن يتحابا ويصبحا عاشقين. وينتهي الفيلم باتهام يشوع لسليم بأنه فجر قنبلة في كفر ريمون، مما يدفع سليم إلى الهروب من منزل حنّة. وتصل قوة من البوليس لتهاجم المنزل فلا يتلقون رداً من حنّة إلا صمتاً رهيباً ممزوجاً بالمرارة والصدمة.

ولا يمكن لأي تلخيص أن يوصل روعة الكثير من مشاهد الفيلم، والتفاصيل الدقيقة وتلك الدقة البالغة في المعالجة السياسية. ويهمني أن أضيف بأن انخراطي في القضية، لم يمنعني من ملاحظة بعض التسطيح في السيناريو وأداء كلايبرج المتفاوت (والتي أرى أنها غير ملائمة للدور).

ولا يبدو لي أن كوستا- جافراس في فيلمه قد فاته الكثير مما هو جوهري، بما في ذلك قوة إسرائيل العسكرية والاجتماعية، وحقيقة أن فيلماً كهذا لا يمكن إنجازه إلا هناك (وليس في أي قطر عربي مثلا)، وحقيقة أن إسرائيليين من أمثال حنّة وأمنون وحتى يشوع العنيد سيلعبون أدورا هامة فيما إذا كانت هناك أية تسوية بين العرب واليهود.

ولا يوجد أحد في الفيلم يتحدث نيابة عن أية سياسة تنتهجها الحكومة أو المؤسسات بشكل عام. فجميع المواقف تتشكل وتتحدد على أسس إنسانية وجودية بحتة، وترتكز على تجربة معاشة وليس على مجموعة من المبادىء الإيديولوجية والخطابية المجردة. فسليم يريد استعادة منزله وليس قراراً من الأمم المتحدة أو تنفيذاً للميثاق الوطني

الفلسطيني. وحنّة لا تشبه أو تعكس فيليشيا لانجر Felicia Langer، أو لي تسميل Lea Tsemel، المحاميتين الإسرائيليتين اللتين اكتسبتا شهرة عالمية لدفاعهما عن الفلسطينيين في المحاكم الإسرائيلية، فهي غير منظمة بشكل كبير، ولديها الكثير من المشاكل العاطفية التي تستعصي على الحل، كما أن أراءها السياسية تتسم بالتسرع وعدم النضج وذلك على عكس المحاميتين الأخريين؛ فهما منتميتان إلى منظمات يسارية وتتصرفان على ضوء قيم محددة.

ومع هذا، فالوقائع تبدو بارزة في الفيلم، فنجد المشهد الافتتاحي وقد ظهر فيه سليم مختبئاً في بئر (ونسمع أحد الجنود الإسرائيليين المنشغل بإمكانية تلوث الإمداد المائي للقرى العربية، يقول لزميله "يبدو أنه قد تبول هنا" فيرد عليه الآخر متهكما "لا تقلق إنهم معتادون على ذلك").لينتهي الفيلم بمشهد لنسوة وأطفال يهرعون خارج منزلهم، ويجرون متاعهم وخلفهم يظهر جندي إسرائيلي، يزرع متفجرات حول المنزل الذي سرعان ما ينفجر بمجرد الضغط على زر التفجير. ويتابع بعض القرويين بأسى ومرارة ما يحدث لمنزلهم - الذي كان بالصدفة ملجأ لسليم وأربعة من المتسللين - فهم يرون انهيار عالمهم وأحلامهم وأمنهم ولا يملكون أن يفعلوا شيئا لينقذوا أيا منهم. إن معاناتهم معاناة صامتة، معاناة كل مظلوم وكل مقهور قرر أن يستمر في الحياة ليرفع عن نفسه هذا الظلم.

ولقد أدى دور سليم البكري باتقان في الفيلم محمد البكري وهو فلسطيني الجنسية وأحد أعضاء فرقة تمثيل إسرائيلية، وقد كان في لهجته وهدوئه الغريب الذي يشي بحضور كظيم ويمنح سيرته مصداقية وأصالة. ونكتشف أن سليم طرد من قريته كفر رمانة هو وعائلته، فأقاموا في مخيم كئيب كلاجئين في الضفة الغربية، ثم في مخيم آخر في بيروت حيث قُتلت أمه بقنبلة في إحدى الغارات الإسرائيلية. وينبري يشوع منافقا للدفاع عن الترحال الدائم المفروض على الفلسطينيين وانتقالهم من مكان إلى آخر قائلاً إنه إنما يتم بهدف الحفاظ على حياة الفلسطينيين، فترد عليه حنّة بسخرية قائلة إن هذا لم يؤد إلا إلى قتل المزيد من الفلسطينيين وإلى المزيد من المذابح التي كادت أن تودي بحياة سليم. وتتنبه حنّة داخل المحكمة إلى عدم امتلاك سليم لأي جواز سفر مما يدفعها إلى التساؤل، هل هذا يعني أنه لا ينتمي لدولة بعينها أم أنه لا ينتمي للحياة بأسرها؟ ومن جهة أخرى نجد أن كوستا- جافراس من خلال عرضه لحياة سليم مهجّراً وفي المنفى دون أية إضافات غير واقعية، وربما لأول مرة في تاريخ السينما الأوروبية والأمريكية، قد جعلنا نرى المأزق الفلسطيني من خلال رؤية إنسانية تاريخية. ويقيني أن هذا ما سيجعل كثيرين ينصرفون عن هذا الفيلم.

ولكن كما سبق أن بينت فإن التفاصيل الدقيقة التي يحفل بها الفيلم مؤثرة للغاية. فنجد طابوراً طويلاً من العرب ينتظر خارج سجن إسرائيلي، ثم نجد حنّة وصديقها أمنون يدلفان إلى الداخل دون الحاجة للانتظار كما يفعل العرب. ثم أننا دائما نرى سليم إما في الحبس أو تحت حراسة حنّة، كما نرى الفلسطينيين سائرين أو مدفوعين ولكنهم نادراً ما يتكلمون. وأما الجنود الإسرائيليون فمتناثرون في كل مكان: على الشاطيء أو في الشوارع أو عند مداخل المساجد وفي المدينة القديمة. ويقول فيكتور بمفارقة غير واعية "شالوم" [سلاماً] لأحد الجنود الإسرائيليين الذين لا يفكرون إلا في "الإرهابيين"، بينما نرى عرضا متزامنا

لأحد الصبية الفلسطينيين غير المسلحين يقبض عليه دون أن يثير ذلك أي اهتمام، باعتباره حدثا تافها.

ولكن كوستا- جافراس لا يدخل كل هذه التفاصيل في سياق اللقاء الإنساني في "الأرض المقدسة" فحسب، بل يدخلها أيضا في سياق المشكلة الأخلاقية التي تتلخص في إنكار الندية على أرض يطالب بها اثنان، فيستحوذ عليها أحدهما ويشرّد الآخر. ولعل هذا في حد ذاته يعتبر إنجازاً كبيراً إذا ما أخذنا في الحسبان أن الجانب الإنساني في القضية الفلسطينية والفلسطينيين قلما نال اهتماماً من وسائل الإعلام التي تصور الإسرائيليين في المقابل على أنهم متفتحون وديمقراطيون ورواد، إلى آخره، بالرغم من كل ما يفعلونه ولعل تماهي الأمريكيين مع الإسرائيليين كشعب وأفراد إنما يرجع إلى الاستثمارات الأمريكية الواسعة في إسرائيل، بالإضافة إلى العلاقات الطبيعية التي تربط اليهود الأمريكيين بالإسرائيليين وكذلك حذاقة الإسرائيليين في العلاقات العامة وتشكيل لوبي فعّال.

وهذه الرؤية للـ"آخر" [أي التماهي معه] مطلوبة ولكن كما في السياسة الثقافية، نجد أنها تقوم بقمع مقابل في آن واحد. ففي هذا الوضع نجد أن هوية الفلسطيني الإنسانية والسياسية قد أسقطت لاعتباره "إرهابيا"، من جانب (وهذا ما سمح للإسرائيليين حرفيا بارتكاب جرائم تفوق بكثير العنف الفلسطيني، وهذا بدوره جعل بعض الإسرائليين يشعرون بقلق عميق، مع العلم أن أنصار إسرائيل في أمريكا لا يشعرون على العموم بوخز الضمير)، ومن جانب آخر أسقطت هوية الفلسطيني الإنسانية والسياسية لأن ثقافته ليست غربية، وهي إسلامية إلى حد كبير، وتمثلها صعب.

وبالإضافة إلى ذلك نجد هناك خوفاً عاماً من الظهور في موضع الناقد لسياسة إسرائيل مما يجعل الناشرين والمسئولين عن وسائل الإعلام يحجمون عن تناول الموضوعات التي تتعلق بالفلسطينيين حتى ولو كان هذا العمل مجرد ترجمة للأدب الفلسطيني أو عرض لفن فلسطيني أو نشر صور لفلسطينيين وما إلى ذلك. وخير دليل على ذلك رواية إميل حبيبي **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** والتي تعد من أقوى الأعمال الروائية للفكر التهكمي الحديث وترجمتها دار نشر صغيرة العام الماضي فقط [١٩٨٢] بواسطة دار نشر صغيرة، واعتقد مغمورة، ولم يعلق عليها أو تُعرض عرضا كافيا. وكذلك أعمال الشاعر محمود درويش الذي يعد من أفضل الشعراء حاليا، نجد أن بعض أشعاره فقط ترجمت إلى الإنجليزية وتم نشرها بشكل غير ملفت. وكذلك الحال مع كثير من الكتاب والفنانين وصناع السينما، الذين يعانون من صمت التجاهل الذي يحجب مواهبهم.

وبعد هذا نخلص إلى أن الفلسطينيين غير مسموح لهم بالتعبير عن أنفسهم إلا في أضيق الحدود، وأن آخرين – وفي سياقات مناوئة على العموم – يأخذون ذلك على عاتقهم نيابة عنهم. وهكذا فإننا نجد أن نصيب العرب عامة والفلسطينيين خاصة في السينما الغربية التجارية شبه منعدم باستثناء فيلم "معركة الجزائر" *The Battle of Algiers*. وعلى الجانب الآخر، نجد أن هناك الكثير من الأفلام التي تمجد الإسرائيليين تمجيدا أسطوريا (مثل "الخروج الكبير" *Exodus* و"الظل العملاق" *Cast a Giant Shadow* وهي ملاحم مأخوذة عن العهد القديم) وبالمقابل نجد "لص بغداد" و"الشيخ" و"لورانس العرب" و"الأحد الأسود"، وكلها أفلام تجرد العرب من إنسانيتهم، لتساهم وتمهد في قهر الفلسطينيين وانتزاع

حقوقهم. وحتى فيلم جون لوكاريه "فتاة الطبلة الصغيرة" *Little Drummer Girl* الذي يعرض محنة الفلسطينيين بشكل يدعو إلى التعاطف، لم يسلم من محاربة اللوبي الصهيوني، وذلك بالرغم من أن الفلسطيني حتى في هذا الفيلم يتم التعامل معه على أساس أنه إرهابي ويُرى من خلال أعين الإسرائيليين؛ وقد صور هذا الفيلم في إسرائيل.

وفي هذا الجو المليء بالعداء لكل ما هو فلسطيني، أضف إلى ذلك نشرات الأخبار في التليفزيون التي تعرض صورا لـ"مسلمين يحملون البنادق" في مواجهة قوات البحرية الأمريكية في لبنان، في هذا الجو يبزغ فيلم "حنّة ك." كوميض ضوء خاطف يدغدغ أحاسيس الأمل في مواجهة سياسة قومية أعفت نفسها من أية مسئولية تجاه المذابح التي وقعت سواء في صابرا وشاتيلا أو استعمار الضفة الغربية، أو في مواجهة حملة رئاسية انتخابية تلجأ دعايتها الوقحة بشكل رئيسي إلى تأكيد الدعم غير المشروط لإسرائيل (وهي الحملة التي يدعمها رائد الفضاء من اوهايو). في مقابل كل هذا يعطي لنا فيلم جافراس بصيصا من الأمل. ومن المؤكد أن هذا الفيلم لم يكن ليصنعه إلا أوروبي حيث أن الموقف من القضية الفلسطينية في أوروبا أكثر قربا من التعاطف الدولي معها، مما هو في الولايات المتحدة وجنوب أفريقيا [ماقبل مانديلا].

وسليم البكري، الفلسطيني في الفيلم، فلسطيني حتى النخاع مما يرتفع بالفيلم إلى مستوى الملحمة السياسية ولا يقتصر على كونه مجرد قصة حب. وكما يقول ملفيل في قصة "بارتلبي" "Bartleby"، فإن هذا الفيلم يصرخ متحديا "تعامل معي إذا استطعت، ولكن دون أدنى شك، أفضل ألا اذهب بعيدا". كلا! إن سليم ليس هو كل الفلسطينيين، وهو ليس مناضلا، وهو ليس قوى التاريخ، إنه فقط مجرد فلسطيني معني باحتياجاته الأساسية التي تدور حول بيته، وحياته، وقدره.

ولقد قام كوستا- جافراس ببراعة بصياغة فيلمه حول هذه الدائرة من الاهتمامات، مما يعد نوعا بطوليا من التضامن السياسي والتعاطف الإنساني خاصة وسط المحيط الحالي من العداء الفني والسياسي والاجتماعي للقضية الفلسطينية. غير أن فيلم "حنّة ك." لن يستطيع تحقيق رسالته الأساسية، دون أن يولد نقاشاً وحواراً حول فحوى مضمونه الإنساني. ولكن، مع الأسف، قد لا تتاح هذه الفرصة لمشاهد السينما العادي لو رفضت دور السينما عرضه بشكل واسع أو أغلقت دونه الأبواب، لأسباب سياسية.

٣- شعائر مصرية

مصر ... حالة خاصة. فليست هي مجرد دولة أجنبية كغيرها ولكنها دولة يعرفها الجميع حتى ولو قليلاً ... إما من خلال صور معبد أبو سمبل أو التماثيل النصفية لنفرتيتي أو من خلال دراسة التاريخ القديم في المدرسة أو من خلال صور الرئيس الراحل أنور السادات على شاشات التليفزيون. كما يتم استغلال الشخصيات المصرية التاريخية مثل كليوباترا ورمسيس وتوت عنخ أمون وغيرهم لخدمة الثقافة الجماهيرية، فهذه الشخصيات لا تزال متواجدة وترمز إلى الحب والقوة والمال، ولكن يكتنفها سحر غريب لايزال جذاباً حتى في نهاية القرن العشرين. ولأن الأمريكي يعرف ملخص حياة هذه الشخصيات بعينها وبغرابتها التي تشذ عن كل ما هو مألوف لديه، فهذا يذكر بمحدودية معلوماته عن مصر وكونها ضئيلة وغير شاملة بالرغم من أن مصر أرضاً وشعباً وتاريخاً لها واقع أصيل. ولرؤية الغرب لمصر تاريخ أيضاً وإن كان يختلف كثيراً عن رؤية مصر لنفسها.

وعلينا أن نضع هذا في أذهاننا دائماً عند محاولتنا كشف النقاب عن الرموز الكثيرة المتناظرة التي أحاطت بالجناح المصري الجديد في متحف المتروبوليتان وسلسلة الأفلام التي صاحبت افتتاح الجناح وذلك بالإضافة إلى تعليقات العاملين بالمتحف من علماء المصريات حيث إن تعليقاتهم لم تكن دائماً مثيرة وإن كانت أحيانا ذات مغزى. كُتب وقيل الكثير عن هذه الكنوز الفرعونية إلا أن ما خفي منها كان أعظم. وقبل أي شيء علينا أولاً أن نرفض أن فكرة الافتتان بكل ما هو مصري فكرة ثابتة. وفي الحقيقة يعد الولع بمصر وما نشأ عنه من صور وخيالات جزءاً من التاريخ السياسي المعاصر تتغير رموزه بتغير توجهاتنا الإيديولوجية.

وكثيرا ما تسببت الاستمرارية التاريخية المذهلة لمصر على مدار آلاف السنين في جذب السائحين الأوروبيين والحالمين والفنانين بل والغزاة أيضا بدءاً من هيرودوت وقيصر والإسكندر وحتى شكسبير ونابليون وفلوبير، ثم جاء بعدهم الأمريكيون مثل سيسل دوميل وديفيد روكفيلر وهنري كيسنجر. أما الموقع الإستراتيجي لمصر لقربها من أوروبا والشرق فجعلها مطمعاً من مطامع الاستعمار، فإذا نظرت إلى قائمة الحضارات التي حامت سياستها الخارجية حول مصر، لوجدتها طويلة وتكاد تكون فريدة في التاريخ. هذا مع العلم، أن الغرب الأطلسي والعالم العربي قد لعبا دورين رئيسيين في هذه الدراما المستمرة.

ونتيجة لذلك فإننا سنتحدث عن معركة ليست فقط من أجل مصر ولكن من أجل حق وصف مصر. فمن ناحية هناك مصر، الدولة الأفريقية التي تتمتع بهويتها الرمزية والثقافية والسياسية، وعلى الرغم من ذلك فهي غريبة الصورة فعظمتها القديمة وأهميتها الحديثة تعرضان بطرق بريطانية، فرنسية، ألمانية، إيطالية، وأمريكية. ومن ناحية أخرى فهناك مصر الدولة الإسلامية العربية التي تتعارض مع رؤية الغرب لها. فالغرب يفضل تصوير تاريخ مصر القديم، الأكثر جاذبية على حساب حاضر البلاد. وفي الوقت الراهن ولأننا في عصر ثورة الاتصالات الدولية بين الشعوب، نجد أن المصريين أنفسهم يختلفون حول هوية بلادهم بصورة تثير الدهشة؛ ويشاركون في الصراع حول هويتها.

إلا أن كل من زار مصر أو حتى فكر فيها دون أن تطأ قدماه أرضها أصابته الدهشة

من تلاحمها وهويتها الثابتة وحضورها القوي. وتجتمع الأسباب لتبرهن على وضع مصر وسيادتها عبر آلاف السنين وهذه الأسباب يمكن وصفها بأنها سمات الصراع الذي يدور حول تصويرها. أما مصر نفسها فتبقى مترفعة وجذابة، بعيدة ولكن يمكن الوصول إليها في نفس الوقت. وبالنسبة للعرب مثلا تعد مصر دولة ومجتمعاً وشعباً الكيان العربي الحقيقي الوحيد. فبالمقارنة بها، تتكون بقية الدول العربية من تشكيلة غريبة متنافرة من الدويلات التي خلفها الاستعمار، تفتقد ذلك الشعور الأصيل بالقومية التي تنعم به مصر. وتوجد في مصر مؤسسات حقيقية وتقاليد وأعراف ومدنية قديمة، ولا تحتمل مصر طويلاً أن يحكمها زعماء صبيانيون أو أن تكون بها أحزاب العصابات السياسية وذلك لأن تاريخ مصر الطويل يظهر تفاهتهم على الفور. كما أن الحس المصري المعروف بسخريته النابع من الاستمرارية التاريخية ينال من هؤلاء المتحكمين. لذا فإن دور القيادة ذهب إلى مصر تلقائياً. والدليل على ذلك أن جمال عبد الناصر نجح عربيا بينما فشل أنور السادات، وذلك لأن عبد الناصر فهم دور مصر القيادي على الساحة العربية بينما تجاهله السادات تماماً، ولذا فإن محاولة العالم العربي استعادة مصر لقيادته (أو استبعادها) ملموسة في الحياة السياسية اليومية منذ وفاة عبد الناصر عام ١٩٧٠.

إلا أن هذه الأمور تعد أموراً عرضية بالنسبة لعلم المصريات والآثار المصرية فهي دائما ما تُقدم باعتبارها أنشطة أوروبية أو غربية. وهذا صحيح إلى حد ما، ولكن علم المصريات أيضا قد أصبح يتعلق إلى حد ما بأوروبا أكثر مما يتعلق بمصر. فلأكثر من ألفي سنة وعلماء أوروبا وفلاسفتها ورساموها وموسيقيوها وشعراؤها يخلقون أسطورة خلابة عن مصر وغرائبها وأسرارها الكهنوتية وآلهتها الخرافية وحكمتها القديمة قدم الزمن، وذلك حتى قبل تمكنهم من حل رموز اللغة الهيروغليفية التي سجلت تاريخ مصر القديمة. وألحان موزارت حول الطقوس المصرية في مقطوعته "الناي السحري" The Magic Flute ذات الخيال الماسوني على سبيل المثال، لم تكن أكثر شطحا من أبحاث العلماء الذين تحدثوا عن أسرار التاريخ المصري القديم. وفي أحد أذكى وألمع اكتشاف لحل رموز الشفرة منذ بدء التاريخ، تمكن الفرنسي شامبليون عام ١٨٢٢ باستخدام حجر رشيد كنص ودليل في حل شفرة رموز اللغة الهيروغليفية. ومنذ ذلك الوقت وحتى الآن بدأ علم المصريات يعتمد على أسس أكثر علمية. ولكن تجدر الإشارة إلى أن ذلك تواكب مع مرحلة الاستعمار الأوروبي. لذا فلا عجب إذن أن يكون اسم أفضل الكتب الحديثة وأكثرها تشويقا عن تاريخ المصريات هو **اغتصاب النيل** *The Rape of the Nile* لمؤلفه براين فاجان.

وكما تقول لنا أسطر كتاب **اغتصاب النيل** لم يكن ماضي وتاريخ علم المصريات جذاباً، مما يضفي معنى جديداً للقول المأثور الذي نطق به والتر بنجامين إنه "لا توجد وثيقة حضارة واحدة ليست في ذات الوقت وثيقة للبربرية والهمجية التي تلوث الطريقة التي يتم بها تقل ملكية الوثيقة من مالك إلى آخر." وبالرغم من أن مصر انضمت إلى العالم العربي والإسلامي عندما فتحها عمر بن العاص عام ٦٣٩ ميلادية فإن كل طلائع علماء الآثار الأوروبيين في القرن التاسع عشر لم يتعرضوا إلى ذلك الجانب من تاريخ مصر، بل إنهم إما تجاهلوه أو احتقروه. وخلال تلك الفترة قام بعض علماء أوروبا وسياحها بالاهتمام بمصر الحديثة، وكانت أهم نتائج ذلك هو رائعة إدوارد لين كتاب **عادات وتقاليد المصريين**

المعاصرين *Manners and Customs of the Modern Egyptians* وذلك عام ١٨٣٦. إلا أن مصر كانت آنذاك مسرحاً لنهب الكنوز والأطلال المهيبة، ووجدت معظم هذه الآثار طريقها إلى المتاحف الأوروبية الكبرى، فقد كانت مصر في أغلب فترات القرن التاسع عشر تابعة اسماً فقط للدولة العثمانية، ولكنها كانت تعد ملحقا أوروبيا يسافر إليها الأوروبيون ويغيرون عليها علمياً وإقتصادياً عند الحاجة. ورجال مثل بلزوني Belzoni وماريبت Mariette (مؤلف نص أوبرا "عايدة") كانوا أبطالاً تحملوا صعاباً فوق الوصف في صعيد مصر عندما اكتشفوا عدداً كبيراً من النفائس وتاجروا فيها ونقلوها. وكان ماريبت بالإضافة إلى ذلك عالماً عبقرياً وصفه كتيب المعرض المصري الكبير في باريس عام ١٨٦٧ بأنه أنقذ مصر القديمة لصالح أوروبا.

إلا أن القرصنة كانت هي طريقة الأوروبيين، وشجعهم على ذلك ضعف وفساد سلسلة ملوك مصر ذوى الأصل المقدوني الشركسي الألباني وكان أخرهم هو الملك فاروق. كما شجعتهم أيضاً الأرباح التي تدرها الشبكة الأوروبية الكبيرة من متاحف ومضاربين وتجار وجمعيات علمية. ونتيجة لذلك فقد كانت مصر مفلسة وفاقدة لسيادتها على قناة السويس وفاقدة لكم هائل من ثرواتها الأثرية عندما تمّ إحتلال بريطانيا لها عام ١٨٨٢. وعلى النقيض من ذلك تزينت كبرى المدن الأوروبية بالآثار المصرية المهيبة التي أظهرت عظمة المستعمر بثقلها، كما عرضت المتاحف الأوروبية قطع الآثار المصرية الصغيرة والكبيرة. ولكن جوا من الكآبة خيم على الآثار المصرية المتناثرة، فإن طابعها الجنائزي وجمالياتها التي تتشكل عبر تركيب معطل يجمع بين التحنيط والتعظيم، والذي بدوره يلقي ضوءاً ويعلق على عجز علم الآثار في القرن التاسع عشر عن تحقيق التكامل بين الجشع ومصلحة الإنسان. ولا يوجد لذلك معادل أوقع وأصدق لذلك العجز من رواية فلوبير سالمبو *Salammbo*

وقد ظل الحنين إلى مصر الفرعونية مستمراً، وتعزز في عام ١٩٢٢ عندما اكتشف هوارد كارتر مقبرة توت عنخ آمون. ولكن مصر أصبحت عند الأوروبيين والعرب في أواسط القرن العشرين، مكاناً كثير المشاكل فقد كانت مسرحاً متداخلاً ومركباً للصراعات والتقلبات الثقافية والمنافسات السياسية.

وكنت قد أمضيت قدراً كبيراً من شبابي في مصر ومن ذكريات الصبا والشباب أتذكر الإحساس بثراء الجو المحيط بنا وخطورته أكثر من أي شيء آخر. فقد كان الاحتلال البريطاني على وشك الانتهاء وبدأ الشعور بالقومية العربية يزداد في أعقاب الحرب العالمية كما أثبتت تيارات المقاومة الإسلامية بعنفها حضورها مراراً وتكراراً. ويختلط كل هذا بتاريخ مصر الطويل الفرعوني والروماني والقبطي والفاطمي والمملوكي والعثماني والأوروبي، الذي تصعب الإحاطة به. وكانت القاهرة آنذاك مكانا مدهشا لمن ينشأ فيها، حيث الشوارع الواسعة على الطريقة الأوروبية والضواحي المخططة (مما كان يبدو وكأنه نتاج رؤية جليلة ومتجانسة تتجاوب مع عراقة القاهرة) متجاورة مع أحياء ذات طابع عربي وإسلامي، ويسكنها مزيج من البشر طفحت مصر بهم فانتشروا في المناطق المجاورة. وإلى الجنوب تلوح لك في الأفق الأهرام واضحة ومحددة. وقد شاهدت أوبرا "عايدة" لأول مرة في دار الأوبرا بالقاهرة وهي الدار التي كتب فيردي أوبرا "عايدة" لافتتاحها. ودار الأوبرا بالقاهرة نموذج مصغر لأوبرا جارنيه Garnier في باريس. وكانت هناك في ذلك الوقت

فرقة إيطالية تحضر إلى مصر لإحياء الموسم الشتوي للأوبرا في القاهرة والإسكندرية، وكانت تقدم عروضها لجمهور من الأوروبيين والمثقفين المصريين والمشرقيين المعروفين بتأقلمهم. وعلى مقربة حوالي نصف ميل تجد الكنوز العظيمة في المتحف المصري الذي أشرف ماريبيت وماسبيرو على بنائه. ويمتلىء هذا المتحف بالأتربة ويكتظ بمحتوياته، مؤشرا للحالة المزرية التي وصل إليها رمسيس وحورس وإيزيس (التي بقيت حية في مصر من خلال اسمها فقط، الذي يطلق أحياناً على المواليد عند الأقباط) وأخناتون وحتشبسوت.

وصورة مصر في أمريكا تختلف عن كل ما سبق فهي بطبيعة الحال نقيض أمريكا، وبلد ينتمي إلى العالم القديم الذي نظر إليه أوائل المهاجرين إلى أمريكا نظرة رومانسية: أسطورية أو لنقل إيديولوجية، ولكنها ليست نظرة استعمارية أو تاريخية أو سياسية بالمعنى الدارج. وفي الوقت الذي كان ينقب فيه البريطانيون والفرنسيون في وادي النيل، قام الأمريكيون من أمثال إمرسون وملفيل وويتمان باستغلال مصر وحضارتها الهيروغليفية كشعار أسطوري حيث كتب العالم الأمريكي جون إروين أن حضارة مصر القديمة "متنوعة تسمح بكل التفسيرات التي تسقط عليها في عالم المعرفة." وقد استولى متحف المتروبوليتان بالطبع على مجموعة كبيرة ومتنوعة من الآثار كان أكبرها معبد دندرة بأكمله، وقام المتحف في بداية الستينيات من القرن الحالي بإغراق سوق الآثار بهذه المجموعة. وكان في فترة ما بعد الحرب العالمية في مصر بعض الأمريكيين من السواح وعلماء الآثار والعلماء وأفراد الحملات التبشيرية والتجار، ولكن لم يكن حتى هذه الفترة في مصر كم الاستثمار الأمريكي الكبير الذي يماثل التواجد الأوروبي القديم في البلاد.

وكان يجب أن يتغير هذا، وبخاصة بعد أن تخلت بريطانيا وفرنسا عن إمبراطوريتهما في الشرق للولايات المتحدة التي شرعت في إقامة علاقة متذبذبة الود مع مصر، جسدتها صالات عرض متحف المتروبوليتان (أكثر حيادية فيما عدا إدراج السياق القومي في التنقيب الأوروبي) وسلسلة الأفلام التي تتحدث عن مصر. ويعد فيلم "كيلوباترا" الذي أخرجه سيسل دوميل عام ١٩٣٤ توليفة غير متكاملة بين مسرحية لبرنارد شو ومسرحيتين لوليم شكسبير. وكانت كلوديت كولبير مريضة أثناء التصوير في استديوهات هوليود. وكأن هذا لم يكن كافيا، فقد زاد الأمر سوءاً أن الأنماط التاريخية المستخدمة في الفيلم لم تكن واضحة بل كانت مرتجلة وغير منسجمة مع أسلوب العمل. ويبدو أنه لم يكن هناك محاولات كافية ليرتكز فيها فيلم "كليوباترا" على قاعدة أساس مصرية (أو لنقل تاريخية)، كما كانت لغة الحوار دائماً تلميحية وليست مباشرة ففي إحدى جمل الحوار تقول إحدى الشخصيات لمارك انطونيو: "أنت وجملتك: أيها الأصدقاء، أيها الرومان، أيها المواطنون!" [هذه إشارة تناصية إلى ما قاله مارك انطونيو في إحدى خطبه الشهيرة في مسرحية شكسبير **يوليوس قيصر**].

أما فيلم "الوصايا العشر" (١٩٥٦) بضخامته وحماسه وطوله، فينبعث من عالم مختلف تماماً فهو يفتقد تداعيات التلميح كما جاءت في فيلم "كيلوباترا" كما يفتقد الأجواء الغامضة والمؤثرة كما وردت في فيلم يمثل مصر في الثلاثينيات وهو"المومياء". فكل جملة في فيلم "الوصايا العشر" تُبرز أهميتها، كما أن مشاهده تكتظ بالدلالات والتوثيق ونتيجة لذلك انبثق عن الفيلم في نفس عام إنتاجه كتاب **موسى ومصر** (١٩٥٦)، ويسعى الكتاب

إلى زعم أن كافة تفاصيل الفيلم "حقيقية" وتاريخية، ويربط بين أحداث الفيلم وما جاء في الكتاب المقدس وبعض المصادر الأخرى التي لا تناقش. ويقول الكتاب إنه لإنجاز فيلم "الوصايا العشر" تمت دراسة ٩٥ كتابا و٩٨٤ دورية و١٢٨٦ مقالاً و٢٩٦٤ صورة، ولكن من الصعب أن نعرف إن كان هناك سوء نية في كل هذا أم مجرد سذاجة. كما أن فيلم "الوصايا العشر" مشبع بإيديولوجية لا يمكن أن تغطي عليها أية مصادر أو تفاصيل تاريخية دقيقة. وكان دوميل محافظا متشدداً وحرفياً، ساهم ولعه بالمشاهد السوقية والأجساد المغرية على خلق رؤية تتماشى مع رؤية جون فوستر دالاس [وزير الخارجية الأمريكي في الخمسينيات]. وبالطبع تعد أفلامه الدينية إحدى مظاهر الرغبة الأمريكية في العودة إلى الأصول والأساطير التاريخية التي يعبّر الأمريكيون من خلالها عن أنفسهم بالإشارة إلى ماضٍ يضفي معنى على وجودهم ويبجلهم. إلا أن دور موسى الذي لعبه الممثل تشارلتون هيستون المتميز بشدة أمريكيته، مزج بين الكتاب المقدس ونزعة الغرور القومية في الولايات المتحدة جاعلا منها أمراً مقدساً. ومن الجدير بالذكر هنا أن الدول الأوروبية استقت أصول أساطير كيانها القومي من الأساطير اليونانية والرومانية القديمة أو من الأساطير الإسكندنافية. أما الأمريكيون فيستقون أساطيرهم مثل أسطورة "الآباء الأوائل" Founding Fathers من أجزاء بعينها من العهد القديم حيث تشكل صرامتها الأخلاقية المتطرفة وسلطويتها اللاواعية بذاتها قوة غير جذابة – على الأقل من وجهة نظري الشخصية.

أما شخصية موسى النبي التي جسدها تشارلتون هستون فهي أيضاً تمثل الولايات المتحدة في علاقاتها مع دول العالم الأخرى، فتحذر دول العالم الثالث التي تنتهج نهجاً يخالف أمريكا قائلة إن **طريقنا** هو الطريق الصحيح وإلا ستدفعون الثمن. وقبل عامين من عرض فيلم "الوصايا العشر" قامت الثورة المصرية وتأرجحت في البداية – في التزود بالسلاح – ما بين الكتلة السوفيتية والولايات المتحدة. وفي ذلك الوقت كان يتزعم حكام مصر الجدد اللواء محمد نجيب بالاسم فقط بينما كان جمال عبد الناصر هو الحاكم الفعلي، وكانت مصر تحاول إقامة علاقات مع الولايات المتحدة. ولكن ربما قام دوميل بغير قصد ومن خلال رؤيته الخاصة بصبغ بعض القضايا بواقع معين أغضب الحكومة المصرية التي قامت بدورها بحظر عرض الفيلم الذي صورت مناظره في المناطق الأصلية للأحداث. فمن ناحية كان هناك نبي العهد القديم – المتجسد في ممثل يتميز بانتمائه إلى العرق الأنجلو – سكسوني الأبيض البروتستانتي (WASP) – الذي قاد شعبه باتباع الله والضمير إلى الأرض الموعودة التي قُدمت باعتبارها مهجورة لتناسب توجه الفيلم، ومن ناحية أخرى يقف أخوه في الرضاعة (يول براينر) – ذو الشكل الشرقي – الذي كان يتميز بالمكر والدهاء ويضمر العداء للعبرانيين وبالتالي للأمريكيين في مغزى الفيلم. فمصر هي العدو والعبرانيون هم الأبطال. وفي سياق المرحلة الزمنية، حيث لم يكن قد مضى على إقامة دولة إسرائيل أكثر من ست سنوات، وكان العدوان الثلاثي سيقع بعد عدة أشهر فقط، بدا وكأن دوميل مثله في ذلك مثل جون فوستر دالاس يحذر مصر من أن القومية التي لا يحميها الله والولايات المتحدة تعد شراً ولذا يجب عقابها. بل وأكثر من هذا، فبنظرة متداخلة للتاريخ نجد أن أمريكا **تحتوي** إسرائيل مما يعني أن أمريكا قد استبعدت مصر، وبالتالي فلا حرج في أن يكون الأسوأ نصيب مصر. ولكن مسألة عودة تشارلتون هستون (موسى) من إقامته في الصحراء وهو مسلح بكل أنواع الخدع التقنية (عصا سحرية، القدرة على إتيان المعجزات

وشق البحر الأحمر). أكد للمصريين المعاصرين مغزى ذلك وهو أن إسرائيل وأمريكا يمتلكان التقنية الحديثة التي تمكنهما من تسخير الطبيعة والسيطرة على المجتمعات الأخرى.

ويعد فيلم "الوصايا العشر"، مثل فيلم "المصريون" الذي تم إنتاجه في نفس الفترة وعرض في متحف المتروبوليتان [في نيو يورك]، ملحمة تاريخية إنجيلية وإن كان لها عدة أغراض متعارضة، فقد صمم الفيلم ليكون التاريخ متجاوزا للسياسة، ولكن كل من التاريخ والسياسة نالا منه. وفي الفيلم جاءت الأبواق الصارخة والإنتاج الضخم وآلاف الممثلين والافتعال المبالغ فيه للشخصيات، ليتواجد كل هذا مع لغة الحوار التي كانت فاترة ومملة وجاءت بعدة لكنات مختلفة، وليصاحب ذلك أيضاً سلسلة المشاهد التي توضح للجمهور أن الناس آنذاك كانوا بشراً عاديين "مثلنا". ومن الواضح أن محاولات إضفاء هذا الطابع من الاستئلاف قد انتقلت أيضا إلى كتالوجات المعارض المصرية التي تدور حول تصور تماهينا مع الحياة اليومية في العالم القديم بكل أحداثها.

ولكن هذا الانطباع العام يأتي بأثر الإزاحة لا الدقة حيث تكون الذاكرة نوعا من النسيان، لا الاستدعاء الحقيقي. وهذا موقف من الماضي لا يهمه إلا الموقف من الحاضر، فهو رؤية إمبريالية للواقع، وإن كانت تختلف عن طبيعة الاستعمار الأوروبي الكلاسيكي في كونها تعتمد على تصور كيفية فهم الطرف الآخر والتفاهم معه والتلاعب به. وقد انبثقت هذه الرؤية من قوة إمبريالية لاتزال بعيدة للغاية عن الواقع الذي ترغب في السيطرة عليه، ففي الوقت الذي استطاعت فيه أن تزيل الكثير من غرابة الماضي وأسراره قامت أيضاً بنقل صورة غريبة عنه وغير حقيقية، وإن كانت مخدرة.

وأعتقد أن الاهتمام الأمريكي الحالي بمصر القديمة ما هو إلا رغبة أمريكية مستمرة في تجاوز هوية مصر العربية للرجوع إلى فترة يفترض فيها أن تكون الأمور بسيطة وتتماشى وفقاً للرغبة الأمريكية ذات النوايا الحسنة دائماً! ولا نبالغ إذا قلنا إن علاقة الحب التي نشأت بين السادات ووسائل الإعلام والحكومة والشعب في الولايات المتحدة كانت جزءاً من هذه الرغبة الأمريكية؛ ويؤكد محمد حسنين هيكل على هذا في كتابه الجديد الرائع **خريف الغضب** (الذي نشرته دار راندوم)، حيث يقول إن السادات الذي كان قبل اغتياله رئيساً مدى الحياة لمصر كان يطمح في لعب دور فرعون التصحيح النادم؛ أما الولايات المتحدة فكانت مستعدة تماماً لإسناد ذلك الدور إليه. وكانت سياسات السادات، في آخر الأمر، تدافع عن إيديولوجية فيلم "الوصايا العشر"، وهي السلام مع إسرائيل والاعتراف بوجودها ثم تستقيم الأمور بعد ذلك. وإذا ما انتشل السادات مصر من الحاضر ليضعها في متخيل لا زماني، كما فعل مخرج ملهم (أو ريفي يؤمن بالتاريخ كما رسمه دوميل)، فإن الخاسرين في النهاية هم "العرب"، وذلك ما اعتاد السادات على قوله. وقد كان هذا الموقف باهظ الثمن، فقد جاء اغتيال السادات على يد من اعتقدوا أنهم شخصياً يمثلون مصر الحقيقية، أي مصر الإسلامية العربية. ولم يحزن لموته غالبية المواطنين الذين كانوا، كما يقول هيكل، جزءاً منفرطاً من دائرته الانتخابية، تلك الدائرة التي كان من الطبيعي أن تؤيد السادات لكونه رئيس مصر - أي الأمة العربية. ويستطرد هيكل قائلاً "إن السادات كان أول فرعون مصري يقف أمام شعبه وهو مسلح بآلة تصوير كما أنه كان أول فرعون مصري يغتاله شعبه، وكان السادات بطل الثورة الإلكترونية وضحيتها أيضاً.

فعندما توقفت صوره عن الظهور على شاشات التليفزيون بدا وكأن فترة حكمه التي دامت أحد عشر عاماً قد تلاشت عند تحويل قناة التليفزيون."

وليس غريباً، إذن، أن يكون الجناح المصري لمتحف المتروبوليتان وسلسلة الأفلام التي عرضها قد ألقيا الضوء على ظاهرة أخرى وهي صعوبة التعامل مع مصر ذات الهوية العربية الإسلامية. فهي مصر التي يمثلها عبد الناصر القومي ذو الشعبية الجماهيرية وأحد زعماء العالم الثالث، الذي لم يجد لنفسه مكانا وسط الزعماء غير البيض الذين يقبلهم الغرب، وهو في ذلك على النقيض من غاندي الزعيم الهندي. وقد حكم عبد الناصر مصر، وبشكل ما الأمة العربية، منذ عام ١٩٥٢ وحتى وفاته عام ١٩٧٠، وبالرغم من معارضيه العديدين في المنطقة (وليست المملكة العربية السعودية بأقلهم معارضة) فهناك تسليم غير مجد وأليم بأن غياب عبد الناصر تسبب في ظهور كثير من تيارات الفساد والتدهور السائدة في الدول العربية.

ولم يتمتع عبد الناصر قط بأية شعبية في الغرب حيث كانت الشعوب الغربية تعتبره صورة أصلية للشيطان الأجنبي. ولكن البعض يعد ذلك دلالة حقيقية على مدى نجاح عبد الناصر في مواجهة الاستعمار رغماً عن حملاته العسكرية التي تسببت في كثير من الكوارث ورغماً عن قمعه للديمقراطية في بلده ومبالغاته في خطبه العصماء باعتباره الزعيم الأكبر. ويعد عبد الناصر أول زعيم من زعماء مصر الحديثة لم يؤسس سلطته على انتماء عرقي أو طبقي، كما أن عبد الناصر أول من جعل مصر دولة كبرى عربيا وعلى صعيد دول العالم الثالث. وقد ساعد عبد الناصر جبهة التحرير الوطنية بالجزائر وتزعم مؤتمر باندونج. وكان عبد الناصر أحد طلائع حركة عدم الانحياز مع نهرو وتيتو وسوكارنو. وقام عبد الناصر بالسير بمصر على طريق التغيير بصورة لا رجعة فيها، ولكن السادات لم يستطع أن يباريه، ويمكن تقدير جهل الغربيين بهذا التاريخ من خلال مشاهدة الأفلام التي تقدم مصر وتم إنتاجها في هذه الفترة. فباستثناء الأفلام الملحمية ذات الطابع الفرعوني والديني، كانت مصر خلفية لفيلم من أفلام الوسترن western المثيرة: "موت في النيل"، ومكاناً لقصص الحب الأوروبية في فيلم "وادي الملوك"، وتاريخ الحرب العالمية الثانية في فيلم "ثعلب الصحراء". ولا أعرف سوى فيلم واحد فقط حاول أن يتحدث عن مصر الحديثة وهو الفيلم الكوميدي "حريم عبد الله"، للمخرج جريجوري راتوف، الذي يقدم بشكل مسلٍ – وإن كان إلى حد ما كاريكاتورياً ومفتقداً للرهافة – الأيام الأخيرة للملك فاروق ويقالُ إن حكومة الثورة في مصر شجعت على إنتاج هذا الفيلم.

وكما يحدث لكثير من دول العالم الثالث، تم إبعاد مصر الحديثة عن الثقافة الجماهيرية في الغرب فيما عدا حضورها الذي تفرضه الأحداث السياسية. ونظّم الغرب الحملات الإيديولوجية المضادة لمصر ليبدو أفراد شعبها مجموعة من الغوغاء الفقراء المتعصبين العدوانيين، وقادتها وكأنهم متعطشون للدماء. وبالطبع غيَّر السادات هذه الفكرة – وهذا يحسب له – مع العلم أن صورة مصر بعد التركيز الإعلامي الحالي عليها كدولة كبرى محبة للسلام (وهي لا شيء دون ذلك) قد لا يكون تحسناً في حقيقة الأمر. وفي فترة حكم عبد الناصر كانت الخطابة السياسية وحملات الدعاية كثيرة ومكثفة كما كانت الدولة تسيطر على مقدرات الشعب ومازالت، ولكن كان هناك من الأمور ما يمكن أن يثير اهتمام الجمهور الأمريكي الذي لم يُغسل مخه غسلاً كاملاً. ولم يكن هناك أدنى إشارة في سلسلة أفلام

متحف المتروبوليتان إلى ذلك. وأما فيلم شادي عبد السلام "المومياء/ليلة حساب السنين" (١٩٦٩)، فقد قُدم باعتباره فيلماً يدور حول مصر القديمة أو حتى عن علم المصريات.

وفيلم شادي عبد السلام فيلم سياسي عميق وهام جداً وأخشى أن يُرفض لاعتباره فيلماً كئيباً وثقيل الوطأة تدور أحداثه عن الحياة وسط الآثار في صعيد مصر. وقصة الفيلم بسيطة : بعد تسرب أخبار عن متاجرة بالآثار أرسلت لجنة الآثار الحكومية التي يرأسها الفرنسي ماسبيرو عالم آثار مصري شاباً على رأس قوة إلى صعيد مصر ليحقق في الأمر ويوقف تهريب الآثار. وتدور أحداث الفيلم في عام ١٨٨١ ويقدم الفيلم في هذا السياق قبيلة في صعيد مصر البائس تعتمد في مواردها على معرفتها بأسرار الأماكن التي دفن فيها الفراعنة كنوزهم وإخراجها وبيعها إلى أحد الوسطاء. وفي بداية الفيلم ينقل أحد كبار رجال القبيلة السر إلى ولديه قبل وفاته، فيذهلهما اشتغال أهلهما بهذه التجارة الحقيرة؛ ويُغتال أحدهما عندما يصل احتجاجه إلى حد تهديد القبيلة. أما الثاني، ويدعى سالم، ففي النهاية يبلغ عالم الآثار القاهري بالسر فيقوم بدوره بإخراج المومياوات والآثار والكنوز من مخبئها لنقلها إلى القاهرة، وبنهاية الفيلم نجد سالم وحيداً معزولاً.

ومن المحتمل أن يصاب مشاهدو الفيلم الباحثون عن رؤية أركيولوجية بالإحباط، كما أنهم قد يفشلون في الربط بين مناخ الفيلم القاتم والسنوات الأخيرة من حكم عبد الناصر، فقد تميزت هذه الفترة بانكسار الحلم والتشاؤم الإنطوائي، وعلى صعيد الفنون تميزت هذه الفترة بقدر كبير من النقد السياسي غير المباشر. وفي لقاء مع شادي عبد السلام عام ١٩٧١، قال مخرج الفيلم إنه عانى كثيراً من بيروقراطية الحكومة المصرية، ويبدو شعوره هذا موازياً لشعور رجال القبيلة باغترابهم وعدائهم تجاه "أفندية" القاهرة. وألقى الفيلم الضوء على عدة قوى متصارعة. وقد جرت أحداث الفيلم قبل عام واحد من الاحتلال البريطاني لمصر وهو ما يقابل عام ١٩٦٩، أي أن الفيلم كان يتنبأ بنهاية فترة حكم عبد الناصر – وهي فترة الحركات المضادة للاستعمار – وبدء عهد الهيمنة الأمريكية على مصر والذي تحقق على يد أنور السادات.

أما القوى المتصارعة فهي أولا وجود خبراء أجانب مثل ماسبيرو تسود أفكارهم عن أولويات مصر (وهي الآثار والمتاحف وليست أرزاق الفلاحين). وثانياً طبقة الصفوة من علماء الآثار والتجار ورجال الشرطة وهم الذين يتعاونون مع الأوروبيين ضد مصلحة أبناء شعبهم. وثالثاً الفلاحين المسلمين الورعين الذين يقومون بأعمالهم التقليدية وهي نبش القبور وسرقتها متبعين في ذلك طقوسا نبيلة خاصة بهم. ورابعاً الوعي ويمثله سالم الذي يعي جيدا الخيط الفاصل بين الصواب والخطأ ولكنه غير قادر على اتخاذ قرار صحيح دون نتائج مؤلمة، فإذا كان عليه أن يظل ابنا وفياً لقبيلته فإنه سيخرق القانون، وإذا أفشى سر قبيلته فإنه سيكون قد تعاون مع سلطات القاهرة المكروهة. وبدلا من استخدام لهجة محكية كانت العربية الفصحى لغة الحوار وقد أدى ذلك إلى تحول الحوار من لغة للتفاهم والتواصل إلى لغةاستعراض غير حميمية.

وكأن شادي عبد السلام يقصد أن يقول لنا هذه مصر التي تتكشف من تحت عباءة العروبة الخطابية. وفيلمه يعتبر مؤشراً للمشكلات الأساسية التي تعاني منها مصر المعاصرة والذي يمكن أن يولد أسئلة أكثر من حلول. إن واقع مصر العربي لا يتماشى مع ما ورثته

مصر من أوروبا، أما الماضي الفرعوني فبعيد جداً عن الحضارة الإسلامية الحديثة ولذا لا يعدو أن يكون وسيلة للتجارة، وزعم الدولة باهتمامها المخلص بمصر القديمة يترك آثاراً فظيعة على الحياة اليومية. وإذا ما حاول أحد - مثلما حاول سالم مخلصاً في فيلم شادي عبد السلام - التوفيق بين متطلبات الضمير ومتطلبات الواقع الاجتماعي فستكون النتيجة مأساوية. وتواجهنا عدة أسئلة مثلاً: هل دور مصر العربي في حرب ١٩٦٧ وحرب اليمن له علاقة بالأغلبية الفقيرة في مصر أو بتاريخ مصر الفرعوني الضارب في القدم؟ وأيهما مصر - أهو هذا البلد ذو الأغلبية الفقيرة أم هو ذلك البلد بتاريخه الفرعوني العريق؟ وكيف يمكن للمصريين في العصر الحديث أن يخرجوا من شرك النظام العالمي الذي يتزعمه الغرب (ويمثله في الفيلم ماسبيرو ورفاقه في القاهرة) وينتبهوا إلى حقوقهم وامتيازاتهم دون أن يعيشوا في قوالب متحجرة من المقايضات العقيمة؟

وكانت هذه بعض النقاط التي طرحها الفيلم، وأرغب في أن أختم مقالي بنقطة أخرى وهي أن الاحتفالات بالجناح المصري الجديد في متحف المتروبوليتان في سياق نيويورك يجعل من فيلم "المومياء/ليلة حساب السنين" عملاً منعزلاً، ليس أكثر من فيلم ذا طابع محلي لا يؤخذ بنظر الاعتبار . وفي أثناء المحاضرة اللطيفة التي سبقت عرض فيلم "المصريون" في متحف المتروبوليتان أشار أمين المتحف إلى مفارقة تاريخية حيث أن المحظية المسماة نفرو التي عاشت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد ولعبت دورها في الفيلم الممثلة بيلا دارفي تكلمت مع خداميها باللغة الأرمنية مما آثار الضحك بين جمهور المشاهدين، ولكن بشكل ما، فإن فيلماً مصرياً وحيداً عن مصر يعرض في متحف المتروبوليتان بجانب الإسراف الاستعراضي لمخرج مثل سيسيل دوميل وأكداس فوق أكداس من العينات الأركيولوجية الصامتة، قد يكون في حقيقة الأمر، خارجاً عن السياق كما كان حديث نفرو بالأرمنية. ولكن قد يساهم الفيلم في التلميح إلى واقع آخر لا نكاد نلمحه في هذا الحدث التذكاري.

بوح حول السينما الشعرية

حاتم حمد

إن ما يجذبني بشكل أساسي في السينما هو كونها فنا قبل أن تكون وسيلة من وسائل التسلية، وقبل أن تكون تجارة ووسيلة ربح. وأمام تعداد المدارس والاتجاهات السينمائية، أفكر كثيرا في أن السينما الوحيدة التي يمكنني الانجذاب والانتماء إليها هي السينما الشعرية. ولكن ما الذي أعنيه بهذا، لأن الامر لا يتعلق بقراءة قصائد ضمن خلفية صورية بل بخلق لغة سينمائية شعرية جديدة ومختلفة. وعندما أقول "سينما مختلفة" فإنني أعني مختلفة عن آليات السرد الغربي أساسا والسينما العربية السائدة خاصة؛ ولأكن أكثر تحديدا : سينما هوليوود الأمريكية وسينما المقاولات المصرية، إذ يتعلق الأمر بالخروج على سينما المؤسسات المهيمنة والمرتبطة بالتبعية السياسية والاقتصادية. إن وجود المؤسسات يشكل دعما إيجابيا ويشكل في نفس الوقت حدودا سلبية لمغامرة اللغة السينمائية. وكون المؤسسة السينمائية غير موجودة في الكثير من بلداننا العربية فقد يساهم ذلك إيجابيا في خلق لغة سينمائية متميزة عن سينما المؤسسات في البلدان التي لا يمكن أن نتقاطع غالبا مع لغتها السينمائية بل نتقاطع مع لغة تأتي من ظروف شبيهة بالظروف التي نعيشها كظروف المغرب أو أثيوبيا. فمدينة مثل نيويورك على سبيل المثال، تنتج الكثير من أفلام الرعب والأفلام البوليسية، وهذا فضاء لا يمكن تصوره في عُمان أو السنغال أو الريف المصري مثلا. فالظروف التي نعيشها ربما تساهم في خلق مناخات جديدة لم تعرفها المؤسسات السينمائية في بلدان أخرى. وعلى الرغم من المعوقات الكثيرة أمام قيام حركة سينمائية، ولأن علينا أن نبدأ من الصفر، فالإيجابي في غياب المؤسسات يكمن في ذلك الفضاء المفتوح أمامنا لإضافة صور ولغة سينمائية جديدة؛ أي أننا سينمائيا يمكننا أن نعمل دون سلطة التراث عكس ما هو الحال في الشعر العربي مثلا. ففي السينما في عُمان نحن أمام أرض وفضاء لم يكتشفا بعد. ومن هنا تأتي أهمية مساهمة السينما الأفريقية على سبيل المثال متمثلة في أسماء مثل عثمان صمبين، سليمان سيسي، محمد ميد هندو وإدريس ودراجو الذين قدموا أفلاما تشكل إضافة جمالية في التراث السينمائي العالمي.

ولأن السينما في مركب يفترض توفر جملة من العوامل الفنية، التقنية والمالية، فإنه لا يمكن فصل الإنتاج السينمائي تبسيطيا عن مجمل البنية الاجتماعية والسياسية القائمة، بل يمثل علاقة جذب ونفور مع المؤسسة القائمة. وعملية الجذب والنفور هذه تأخذ جوانبها المركبة في العمل السينمائي. فمثلا، عملية الجذب المالي من هوليوود تتبعها عملية جذب إلى اللغة السينمائية الهوليوودية، وقد أثبتت تجارب السينمائيين غير الهوليوديين هذا عند

لجوئهم إلى هوليوود لتمويل مشاريع سينمائية كتجربة الأسترالي بيتر واير في مرحلته الأسترالية ومرحلته الهوليوودية التي جاءت سطحية عكس سابقتها. والخروج عن لغة المؤسسة تتبعه تنافرات مالية، تقنية وتوزيعية. وربما كانت تجربة شادي عبد السلام خير مثال في السياق العربي حيث لم يفلح في إخراج أكثر من فيلم واحد طويل طيلة حياته. إن هذا النفور من المؤسسة يعتبر في حالات كثيرة ميزة للفنان لأن هذا الهامش يسمح له بتجذير لغته الفنية على المدى الطويل، دون الاضطرار إلى مساومة المؤسسة.

لكن هذا الخروج على المؤسسة غير كاف في حد ذاته، بل يجب على الفنان تجذير ذلك الامتياز اللغوي والفني تمرديا. وفي إطار هذا الخروج فإن الفنان يعمل على زحزحة اللغة السائدة ويغامر نحو الجديد. من هنا تأتي أهمية السينما الشعرية كلغة خارج المؤسسة بكل أشكالها. ويبقى الفن هو الطاقة المعاكسة لسكون الأشياء وتبلدها.

سمات السينما الشعرية الجديدة: البحث عن ثيمات جديدة وموضوعات مختلفة

إن الغالب على سينما هوليوود وسينما المقاولات هو سقوطها في موضوعات مكررة وبلغة القوالب الجاهزة. وتلك موضوعات يمكن حصرها في الإثارة، الجنس، العنف وقصص الميلودراما المتعلقة بالزواج والطلاق. هذه الموضوعات التي تقسم العالم بشكل تبسيطي إلى أبيض يمثل الخير وآخر أسود يمثل الشر وما تنطوي عليه هذه الرؤيا من عنصرية ومغالطات وتشويهات لا أساس لها على أرض الواقع، وهي جزء من استراتيجية الحرب التي توجهها هوليوود ضد الآخر. إن البحث عن موضوعات وثيمات جديدة لهو إحدى مهام السينما الطليعية أيا كان اتجاهها، خاصة أن بلداننا لازالت تعيش مرحلة ما بعد الاستعمار المباشر حيث تواجه الكثير من الأسئلة: أسئلة تتعلق بالهوية الوطنية، اللغة المحكية، التاريخ الشفوي، الاستغلال، الفقر، الجوع، القمع، الحروب الأهلية والحروب مع دول المركز، وهذه أسئلة لا يمكن للسينما الطليعية أن تتخلى عنها نحو موضوعات هامشية أخرى، فكوننا في داخل معترك لا يمكننا أن نكون محايدين فيه. ولو استعرضنا بعض الأفلام المميزة في تاريخ السينما العربية مثل "المومياء" لشادي عبد السلام، "الهائمون" لناصر خمير، "أحلام المدينة" لمحمد ملص، "عرس الجليل" لميشيل خليفي، "الحلفاويين" لفريد بوغدير لوجدنا أنها تتعامل مع ثيمات وموضوعات جديدة وبرؤى طليعية. أما الأفلام التي صنعت من أجل الاستهلاك فتدفنها الريح. فالفنان هو الذي ينبش الأشياء والظواهر، وينصت إلى ذلك الصوت الذي يدفنه المجتمع المؤسساتي ويهمشه. الفن هو قول ما لا يقال والتنبيش في التفاصيل والأماكن المهملة، المقموعة والمكبوتة.

تفكيك المفهوم الأفقي للزمن واعتماد استراتيجية للسرد المركب

لقد اعتمد السرد الغربي، نتيجة لسيادة الاتجاه العقلاني الرأسمالي، على مفهوم أفقي وأحادي للزمن، حيث ينطلق الزمن من نقطة ١ إلى ٢ . ٣ . ٤ . ٥ إلى نهاية معلومة، مما يلغي أبعاد الزمن الأخرى. وهذا مفهوم يستبعد أزمنة أخرى مثل التأمل، الذكرى، الحلم، الرؤيا، أحلام اليقظة وتسلسلها في ذهن الفرد، وهي أزمنة تشكل إثراء للتجربة الفنية. ولو

أخذنا إحدى حكايات **ألف ليلة وليلة** للاحظنا ذلك الثراء الزمني حيث تتداخل الأزمنة والحكايات مما يخلق شعرية مميزة. وفي هذا النوع من التراث الفني يجب على السينمائي العربي التجذر والانتماء بل وتطوير هذا التراث لاكتشاف إمكانيات تعبيرية جديدة. إن الزمن الأحادي السائد في سينما هوليوود يقيد حرية الفنان تحت شعار المنطقي والواقعي، لكن ليس للزمن من بداية ونهاية بل إنه مزيج لا متناه من مستويات متعددة تتتابع وتترابط دون أن يجمعها رابط. إن الحاضر لحظة مكثفة مربوطة بالماضي والآتي.

لكن لنتساءل هنا، ما الميكانيزم الذي يجعل الذاكرة فردية أو جماعية، واعية أو غير واعية وتعمل ضمن منطقها الخاص؟ ما الذي يجعلنا نحلم بشخص مات منذ عشرين عاما؟ وما الذي يجعلنا نتذكر أحداثا وننسى أخرى؟ وما هي الفلاشات المكثفة التي لا تستمر أكثر من ثوانٍ ونعيشها كل يوم؟

كل هذه الأسئلة تفكك المفهوم الأحادي للزمن الأفقي المُشيأ في المفكرة اليومية والتقويم السنوي! إن السينما نفسها أقرب إلى الحلم من أي شيء آخر. فالعرض السينمائي يبدأ بالانخفاض التدريجي للإضاءة لنبدأ بالانتقال إلى عوالم وأزمنة مختلفة تتقاطع معها، كل حسب خبرته وتجربته. وضمن ذلك المناخ الحلمي تتداخل الأزمنة وتتشابك مع بعضها البعض إلى ما لا نهاية.

سينما الأسلبة والبعد عن الواقعية الطبيعية

يسيطر مفهوم المحاكاة الأرسطي على السينما الغربية السائدة، بل إن هناك انبهاراً بقدرة السينما عل المحاكاه المباشرة، الأمر الذي يقيد السينمائي بمفهوم ضيق للواقع، أي الواقع المبسط الذي يبدو للوهلة الأولى أمام العين المجردة. ولكن من يفهم الواقع أصلا؟ ومن يعرفه؟ إننا في السينما والفن عموما لا نفهم الواقع وبالتالي فهو يثيرنا ويدفعنا لمعرفته. إننا نبدع لأننا لا نعرف الواقع وليس العكس. إننا في الفن نهتم بمساءلة الواقع وليس بالإجابة عنه. الواقع نفسه متداخل، معقد، متناقض وفنطازي. وللسينما إمكانيات تعبيرية كبيرة لما تُستنفد قدرتها بعد على التعبير وليس المحاكاة، من استخدام للتصوير، الإضاءة، الصوت، الديكور والملابس إلى إمكانيات طرق المونتاج المتعددة. إن مأزق السينما الهوليوودية هو أنها دائما تحاول أن تكون مقنعة واقعيا، وتنفق الكثير من الوقت والجهد على ما يعرف في السينما بـ"الاستمرارية"، وفيما إذا كانت ربطة عنق الممثل هي نفسها التي كانت في المشهد السابق. إن الانبهار بالسينما هو انبهار بالحرية وليس بالحدود. فالأداء الواقعي الذي يهدف إلى توريط المشاهد عاطفيا ضمن الأهداف الأخلاقية لمسيرة الفيلم التي تقسم العالم إلى خير مطلق وشر مطلق هو ضرب من التمثيل لا يسمح للمشاهد بمسافته المفترضة كمشاهد، المسافة التي تسمح له بالتأمل والنقد. إن أحد أهم التجارب الطليعية في التمثيل غير الانفعالي وفي نسق السينما العربية هو فيلم "المومياء" حيث يظهر الممثلون بعيدا عن الصراخ الذي عودتنا عليه الميلودراما المصرية، وهو الفيلم الذي أبرز الممثل أحمد زكي والذي لم يصل مستواه خلال خمسة وعشرين عاما إلى ما وصل إليه في "المومياء": ينحو التمثيل في "المومياء" إلى التمثيل الهادىء وكأنما تأتي أصوات الممثلين من مكان بعيد أو كأنها أصوات أخرى تهمس من خلف ظهورهم. إن الأداء غير

الواقـعي/ غـيـر الانفـعـالي يمنح الفـيلم جـانبـا كـبـيـرا من الشـعـرية التي نحلم بهـا.

ما نقوله عن الأداء الانفعالي نقوله عن عناصر الفيلم الأخرى، كتطور الشخصيات على سبيل المثال وخاصة في السينما الأمريكية، حيث تتطور الشخصيات بالأسلوب البراجماتي: إن تدرس تنجح، إن تسرق تقع في قبضة العدالة التي تسهر على أمن المواطنين، في حين أننا نعلم جيداً أن المجرمين الحقيقيين هم أولئك الذين لا يقعون في قبضة العدالة أبداً وخاصة في أمريكا. على السينما الشعرية أن تخلق مناخها الخاص بها الأقرب إلى الحلم. إن اللغة - أية لغة كانت - هي عبارة عن صنعة وعلى السينما أن تقول لنا ذلك وأن لا تخفيه كما يحدث في السينما "الواقعية". السينما لا تعكس الواقع كما هو. إنها تخلق واقعها الخاص الواعي بأدواته الفنية. السينما لا تقدم الواقع بل تقدم صوراً فنية. ومن هذه النقطة تأتي أهمية الأسلبة للمخرج للخروج من شبح الواقعية الحرفية وقيودها.

يقودنا الحديث عن الأسلوب إلى التطرق إلى الرؤيا وضرورتها في العمل الفني، والتي يجب أن نفرق بينها وبين الموعظة ذات الطابع الأخلاقي والديني. أن يكون لديك رؤيا معينة هو أن يكون لديك موقف من العالم، وحالة الفوضى والخراب التي تسوده. فالكثير من أفلام الحرب الأمريكية سواء كانت تتناول الحرب العالمية الأولى أو الثانية أو حرب فيتنام أو العراق أو الصومال أو أية حرب أمريكية قادمة تتضمن رؤيا ضمنية بعدالة الحرب ضد الآخر الذي يظهر دائما كآخر بربري مصيره الوحيد هو الموت على يد آخر ما توصلت إليه "الحضارة" من وسائل القتل. ليست السينما الامريكية بمفرغة من الرؤيا كما تتصنع، بل إنها تتضمن رؤى وإيديولوجيا مبطنة تستدرج المشاهد أيا كان انتماؤه القومي أو السياسي للتلذذ بمشاهد القتل والإبادة وذلك عوضاً عن إدانة الحرب كعملية بربرية أياً كان المنتصر وأياً كانت الأسباب. إن طغيان العنف في الأفلام الأمريكية لهو مسألة تبعث على الريبة حيث يتم إغواء المشاهد بالتلذذ والانحياز لعمليات القتل والإبادة. وربما كان الأهم أن لا يظهر العنف كممارسة طبيعية نُكيف على استقبالها ببرود، بل الآثار التي يخلفها على الصعيدين النفسي والمادي. قليلة هي الأفلام التي تمكنت من التعامل مع العنف برؤيا مناهضة له وربما كان من أهمها الفيلم الياباني "أونيبابا" (١٩٦٤) للمخرج كانيتو شيندو الذي يرصد الدمارات التي تخلفها الحرب على النفس والعلاقات الإنسانية دونما عرض لأية مشاهد لمعارك حربية، كونه يرصد النتائج والآثار وليس الفعل نفسه، وذلك عكس السينما السائدة. إن رؤيا الفنان للعالم وظواهره ضرورية كونها تؤثر على لغته السينمائية. فينبغي اختيار زوايا التصوير، مثلا، من وجهة نظر واعية وليست اعتباطية لكونها تقول لنا ما لا تقوله المفردات؛ وكذلك اختيار الملابس وألوانها، حركة الكاميرا، العدسات، الإضاءة حيث تشكل رؤياه أساسا للكثير من الاختيارات المتاحة له.

لقد حاولت أن أعرض هنا لبعض الملامح الاساسية للسينما الطليعية والشعرية أو السينما التي أحلم بتحقيقها. وثمة عناصر أخرى بالضرورة يكشف عنها العمل السينمائي نفسه. وكل ما قلته لا يعني الرغبة في خلق عمل سينمائي نموذجي يحتوي على مجموعة من العناصر النظرية بل هو عبارة عن هواجس داخلية وددت أن أوضحها لنفسي وللآخرين، وذلك خوفا من الوقوع في فخ السينما السائدة. ويبقى أن العمل الفني الطليعي تحركه المغامرة، التجريب والبحث عن الجديد.

رؤية سينمائية وسيرة فنية

محمد شكري جميل

يجب دائما أن نعتذر عن عدم الكلام في فن الرسم. هذا التنبيه جدير بأن يكون موضع تفكيرنا ونحن نتكلم عن جماليات وبلاغيات الفن السينمائي أو فن الصور المتحركة. العمل الفني عامة لا ينبع من الصياغة اللفظية ولا من التعليل المنطقي ولا الخطابة، بل هو إدراك وإثمار مباشران: فإما نتذوقه وإما لا نتذوقه. الفن مهما يكن متواضعا هو عالم خاص.

إن الفن محاكاه للطبيعة. ولا تدرك طريقة الفعل والأداء في الفن على أنها إعادة وتكرار للنتيجة التى انتهى إليها الفعل والأداء في الطبيعة. فقد أنتجت الطبيعة شجرة الورد مثلا، وجاء الأديب أو الفنان وأراد محاكاتها فهل تكون المحاكاة أن يصف شجرة الورد كما وقعت في الطبيعة أو أن يرسمها باللون على لوحة؟ إن هذا يكون إعادة وتكراراً لما هو كائن، فلماذا يصف شجرة الورد نفسها وهي قائمة هناك في البستان؟ ولماذا يرسمها باللون على لوحة والأصل هناك في صورته؟ لا ليست هذه هي المحاكاة المقصودة. إنما المحاكاة بمعناها المقصود هنا – وهو المعنى الخصب المفيد – هي أن أرى ماذا تفعل الطبيعة وهي تخلق نتاجها "لأفعل" مثلها حين أخلق إنتاجي، فإذا رأيتها تسوي كائناتها تسوية تجعل من كل كائن وحدة عضوية تتصل أجزاؤها جميعا اتصالا لا يجعل أحدها يستغنى عن سائرها، فإذا رأيتها تفعل ذلك ثم أردت محاكاتها في نتاجي من أدب وفن، حاكيت عضويتها، وتمايزت عن نتاجها. ويجب أن تجيء القصيدة من الشعر أو المسرحية أو اللوحة أو التمثال أو الفيلم السينمائي أو القطعة الموسيقية بحيث تكون وحدة عضوية من جهة وبحيث تحمل الخصائص الفريدة التي تجعل الثمرة الناتجة كائنا لا يماثله ولن يماثله كائن آخر على طول التاريخ.

حين أراد جون ديوي التجديد في الفلسفة على وجه العموم وفي المنطق على وجه الخصوص ليجيء تجديده مسايرا للعلم الحديث ذكر لنا في كتبه كيف أنه حين يخرج على التقليد الأرسطي في تصوره للمنطق، فهو لا يخرج على أرسطو نفسه، بل يحاكيه ويقتفي أثره، على أن فهمه للمحاكاة واقتفاء الأثر هو أن يصنع لهذا العصر مثل ما صنع أرسطو لعصره، لا أن يجيء قارئا آخر يضاف إلى عشرات الألوف ممن قرأوا أرسطو ودرسوه ووقفوا عند هذا الحد كأنهم نسخا مضافة إلى النسخ التي اخرجتها المطابع من مؤلفات الفيلسوف اليوناني، لا بل سأل جون ديوي نفسه – أو كمن سأل نفسه – ماذا فعل أرسطو لعلم عصره لأفعل مثله لعلم عصري؟ إذا كان أرسطو قد حلل علم عصره فوجده علما استدلاليا كله يقيم النتائج اللفظية على مقدمات لفظية توجهها وتحتمها، ثم صاغ هذا المنهج الاستدلالي الذي يقيس النتائج على المقدمات صياغة كانت هي المنطق، أفيكون حتما علينا كذلك أن نفرض هذا المنهج

القياسي اللفظي فرضا على علوم عصرنا في تجاربها ومختبراتها وحساباتها ومعادلاتها؟ بل الأصوب أن "تحاكيه" في الوظيفة التي أداها لعلم عصره، بأن نؤدي نظيرها لعلم عصرنا. وفي هذا إجلال له وتعظيم وفيه متابعة السير على طريق شقها هو ولبث فيها إماماً.

للاهتداء في فهم المحاكاة ما علينا إلا أن نتعقب أسلافنا لنرى ماذا صنعوا تجاه دنياهم لنصنع نظيره تجاه دنيانا. عندئذ نحافظ على السمات الأصيلة التي تميزنا دون أن تقتصر هذه المحافظة على إعادة الناتج نفسه مرة أخرى في نسخة أخرى.

لقد تعلمت الدول الأوروبية مع فنانيها النظر إلى الفن كسلطة لأن هذه السلطة متأتية من أن الفن الأوروبي يضفي معنى على واقعها، إلا أن الكثير من الدول العربية وعلى رأسها المنتج الكبير للسينما وهي مصر محرومة في هذا الجانب لذلك نجدها تلتفت إلى الأدب تنقله مثل ما هو إلى الصورة دون أن تهتم بتعميق التعبير عنه.

وأمام واقع السينما العربية يجد الباحث نفسه في مهمة صعبة عندما يرغب في تقويم هذه السينما من خلال ملامح مشتركة للإنتاج السينمائي العربي في الأقطار المنتجة مما يجعل هذا الفن بشكل أو بآخر انعكاسا للوضع السياسي والاقتصادي المتباين بنسب متفاوتة. إن المشكلات المشتركة بين تجارب السينما في الأقطار العربية، وكذلك السمات التي تتشابه أو تتباين فيها تلك التجارب كثيرة، ولكن المشكلة الأساسية في رأيي هي أن التأرجح والاختلاف في الرأي بين كون السينما فناً – يجب أن يعتبر جزءاً من التوجيه الملتزم العام كالإذاعة والتليفزيون والصحافة وبقية أجهزة الثقافة والتربية والإعلام – وبين أن يظل قسم منه سلعة للربح والمتاجرة، مثل بقية السلع المتداولة في سوق العرض والطلب. ففي حين اتجهت الجزائر وعلى مدى سنين إلى إنتاج أفلام روائية تؤرخ مسيرة حرب التحرير، وخصصت السينما السورية أكثر نتاجها للقضية الفلسطينية والصراع الطبقي، اتجه العراق إلى إنتاج أفلام روائية عن تاريخ النضال السياسي. أما مصر فتجربة السينما – بين القطاعين العام والخاص – لها تاريخ حافل لا يمكن الإحاطة به بالتفصيل لذا ساختصر قدر المستطاع.

عندما شاهد مؤسس بنك مصر الاقتصادي طلعت حرب حفلة العرض الأولى لأول فيلم مصري يعرض في القاهرة وهو فيلم "ليلى" في ١٦ نوفمبر عام ١٩٢٧ قال لعزيزة أمير: "لقد حققت يا سيدتي ما لم يستطع الرجال أن يفعلوه"، وسرعان ما كانت البورجوازية القومية المصرية تبسط نفوذها وهيمنتها على صناعة السينما في مصر لأهمية توجيه جانب من استثماراتها لصناعة السينما من جهة، ولأهمية الدور الدعائي الذي يمكنها أن تقوم به من جهة أخرى. وهكذا تم انشاء شركة مصر للمسرح والسينما كإحدى شركات بنك مصر.

وأخرجت أفلامها الأولى لتقدم مثالا واضحا للعلاقة بين طبيعة المؤسسة الإنتاجية والأفلام التي تقدمها حيث عبرت عن مرحلة هامة في تطور البورجوازية المصرية وهي ترفع شعار الاستثمار الوطني مقابل الاستثمار الأجنبي. لقد أفرزت هذه المرحلة عددا من أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية، ويعد فيلم "العزيمة" الذي أخرجه كمال سليم عام ١٩٢٩ من أهم علامات هذه المرحلة، حيث ظهرت الحارة الشعبية المصرية لأول مرة على الشاشة كتعبير عن الزواج السعيد الذي حاولت البورجوازية المصرية عقده بين المستثمرين المحليين الجدد وهم يحاولون أن يجدوا مكانهم في مزاحمة مع المستثمرين الأجانب والإقطاعيين.

وعندما حدثت الثورة في انقلاب عسكري عام ١٩٥٢ وسميت بحركة يوليو كانت السينما المصرية أول الوسائل الإعلامية إدراكا لطبيعة النظام الجديد. وقد أنشىء القطاع العام للسينما في مصر عام ١٩٦٣ وكان لي شرف المساهمة بالعمل كمخرج في الأفلام التسجيلية في الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي وكان رئيس إدارة مجلسها الأستاذ صلاح أبو سيف.

كانت الشركة تنتج أفلاما هي محاولة من قبل السلطة البورجوازية البيروقراطية لاستخدام السينما كأداة للدعاية السائدة في تلك الفترة ودخول قطاع الدولة إلى مجالات الاستثمارات السينمائية. وكان من الصعوبة بمكان أن تدفع الرأسمالية التقليدية إلى الإسهام في حملة السلطة الدعائية بسبب ارتباط استثماراتها الموجهة إلى قطاع السينما برؤوس الأموال المستثمرة في نفس المجال في البلاد العربية، حيث يسيطر الموزعون والتجار العرب على تسويق الأفلام المصرية عن طريق تقديم السلف الإنتاجية لتصنيع الأفلام في مصر ليتم توزيع القسم الأكبر منها في البلدان العربية. ومن الطبيعي أن تخضع السينما المصرية لكافة الشروط والمواصفات التي تكفل توزيعا واسعا في سائر الأقطار العربية مع الحرص على عدم التطرق إلى أية موضوعات دعائية سياسية تتعارض مع اتجاهات القوى السائدة في البلاد العربية. ومن هنا كان من المستحيل دفع منتجي قطاع الأفراد في مصر إلى المغامرة بفقد أية مجالات لتوزيع الأفلام في وقت تعاظمت التناقضات فيه بين البورجوازية البيروقراطية في مصر والبورجوازيات الحاكمة في البلاد العربية في التنافس على السوق القومي العربي. ومن هنا تم اتخاذ القطاع العام للسينما كطريق لاستخدام البورجوازية البيروقراطية في مصر للسينما كأداة للدعاية السياسية لها وتحريرها من هيمنة الرأسمالية التقليدية في البلاد العربية. ولكن الطريق الذي اتخذوه لم يفلح مما أدى إلى إسناد القطاع العام إلى نفس الوجوه السابقة المهيمنة على الاستثمارات السابقة في المجال السينمائي، والتي وجدت فرصتها الكاملة للعمل بنفس مفاهيمها وأساليبها.

تجربتي في العمل السينمائي ترجع إلى عام ١٩٥٣ عندما دخلت مساعدا في التصوير السينمائي في وحدة لإنتاج الأفلام الوثائقية، تابعة لشركة نفط العراق في بغداد. وكان يدير هذه الوحدة المنتج السينمائي البريطاني جون شيرمان. مكثت في مجال التصوير لمدة سنة وصورنا أفلاما في البحث عن القباب النفطية ونصب أبراج حفر النفط وعمليات الحفر. كانت تجربة ممتعة ورغم مشاكلها اكتسبت خلالها معرفة في جيولوجية البحث عن الصخور واستخراج النفط.

وفي سنة ١٩٥٥ عملت في فيلم وثائقي مسلسل للأمم المتحدة "العالم ليس له نهاية" مع المخرج الفرنسي جيرلد جريجوار، ثم انتقلت بعدها إلى غرفة المونتاج في تقطيع الأفلام وكان هذا القسم يديره المخرج جون شيرمان الذي يدير وحدة الإنتاج وهو خبير في عمل المونتاج وله شهرة في مجال الأفلام الوثائقية البريطانية. استقر عملي في المونتاج ثلاث سنوات رشحت من قبل المنتج جون شيرمان للعمل كمساعد مخرج لفيلم وثائقي ينتج لحساب اليونسكو التابعة للأمم المتحدة مع المصور والمخرج الفرنسي جيرلد جريجوار، وقد شارك هذا المصور بالعمل في تصوير فيلم "الحائط الزجاجي" من بطولة فيتوريو جاسمن الذي أنتج بالمساهمة مع الأمم المتحدة. انتهى عمل جريجوار بعد سنة، تجولنا خلالها حدود الصحاري بين

سوريا والأردن والسعودية ثم اتجهنا نحو الحدود الإيرانية وكانت سفرة تصوير خيالية، لأماكن لم تطرق بالمواصلات حيث كنا نتنقل على ظهور البغال. استغرقت الرحلة هذه ثلاثة أسابيع لا يمكن محوها من الذاكرة. كان عملي كمساعد مصور وكمساعد مخرج حيث كنت أكمل وأنفذ كل ما يطلبه مني المخرج. كنا نبدأ العمل من الصباح إلى ساعة متأخرة في الليل.

وفي عام ١٩٥٦ رشحت للعمل مع المخرج البريطاني مايكل كلارك مساعداً لفيلمه الوثائقي "نحن والعالم" الذي أنتجته شركة فيلم سنتر المتعاقدة مع وحدة أفلام شركة نفط العراق. والفكرة باختصار هي: رحلة أستاذ في الجامعة يشرح لنا كيف يوزع نفط العراق للعالم ويقوم برحلته على ظهر ناقلة بحرية للنفط. ثم بعد عودته يزور زميله الدكتور الأخصائي للأطفال ليحدثه عن فائدة النفط ومردودها في التنمية ورفع المستوى الثقافي والصحي في العراق (طول الفيلم نصف ساعة)؛ وكانت تجربة فريدة من نوعها خلال تصويرنا لأكبر مصافي النفط وموانئها في أوروبا وصولا إلى فنزويلا. وبعد الانتهاء من التصوير رُشحت للعمل في نفس العام مع مخرج فرنسي الجنسية روسي الأصل يدعى وليم نوفك. وقد رُشح أيضا طاقم التصوير الذي أنجز فيلم "نحن والعالم" للعمل في فيلم "التراث الحي" الذي أخرجه وليم نوفك.

فكرة الفيلم تبدأ عن حكاية بداية الخليقة في بلاد ما بين النهرين عندما كان الكون كله ماء وظلاما ثم ظهر النور وظهرت اليابسة. وكانت بداية الحضارة التي نراها اليوم (طول الفيلم نصف ساعة). حاز الفيلم على الجائزة الأولى لمهرجان فينيسيا عام ١٩٥٧، وقد تم تقطيع فيلم "التراث الحي" في لندن. وهنا جاءت لي فرصة الذهاب إلى إنكلترا لأكون مساعد مونتير في تقطيع الفيلم مع أحد فناني السينما الوثائقية في لندن يدعى ألفن بيلي الذي أشرف على تقطيع الصوت، كانت أيامها بدايات استخدام الشريط المغناطيسي في المونتاج.. وفي نهاية ذلك العام بعد أن فاز فيلم "التراث الحي" في مهرجان فينيسيا في إيطاليا، رُشحت من قبل شركة فيلم سنتر لإخراج فيلم وثائقي عن حياة طالب عربي يتلقى التعليم في إنكلترا، وكيف رآها لأول مرة (طول الفيلم ٢٠ دقيقة). حاز الفيلم على جائزة في مهرجان بروكسل للأفلام الوثائقية التعليمية عام ١٩٥٨.

وبعد مساهمتي في عدة أفلام وثائقية قضيت فترة ثلاث سنوات في إنكلترا، دخلت خلالها معهد السينما The London International School of Film Technique للحصول على شهادة دبلوم. رجعت بعدها إلى العراق عام ١٩٦١.مارست عملي في العراق كموظف في مصلحة السينما والمسرح التي كان مديرها حينذاك الأستاذ يوسف العاني الفنان الممثل المسرحي العراقي المعروف. ساهمت بتأسيس شركة سينمائية تدعى شركة السينما الحديثة مع زميل لي كان يكمل دراسته في التصوير السينمائي في استديوهات براندوف في براغ ورجعنا سوية من أوروبا. وكان حظ هذه الشركة أن تنتج فيلما واحدا اسمه "أبو هيلة" وتتوقف عام ١٩٦٣. وقد قمت بتمثيل دور رئيسي في الفيلم وكذلك كنت مخرجا ومقطعا.

تركت الوظيفة في مصلحة السينما والمسرح وشددت الرحال إلى مصر في نهاية عام ١٩٦٣، ووجدت فرصة العمل عام ١٩٦٤ في القاهرة في شركة الإنتاج السينمائي العربي التي كان يرأس مجلس إدارتها المخرج صلاح أبو سيف عملت في قسم الأفلام التسجيلية مع

الأستاذ سعد نديم. أخرجت خلال عامين فيلمين وثائقيين أحدهما عن المرأة المصرية والتي قامت بدور المرأة فيه منار أبو هيف زوجة بطل السباحة المعروف: والفيلم الثاني عن المثّال الفنان مختار من خلال معرض بينالي الإسكندرية، ثم رجعت إلى العراق عام ١٩٦٧.

بدأ عهد جديد أكثر جدية لبناء سينما عراقية وطنية وذلك بعد تأسيس مؤسسة عامة للسينما والمسرح وكان بداية هذا العمل فيلم "الجابي" من إخراج زميل لي جعفر علي، يعمل وما زال استاذا في أكاديمية السينما. وأعقبه فيلم آخر "الظامئون" وهو من إخراجي. وهذا الفيلم صور بالأسود والأبيض، وتم إنتاجه عام ١٩٧١، شارك في مهرجان موسكو الثامن عام ١٩٧٣ وحاز على جائزة اتحاد السينمائيين السوفييت ومازال الفيلم يثير جدالا جادا في مجال دراسة السينما الواقعية العربية إلى يومنا هذا.

عام ١٩٧٦ كنت اعيد قراءة رواية عبد الرحمن الربيعي الكاتب العراقي المعروف **القمر والاسوار**، فحفزني حادث لشخصية الحلاق وجاء بفكرة بناء سيناريو لحدث درامي مهم يتناول الاغتيال السياسي للشخصية الوطنية اللا منتمية إلى أي حزب سياسي. وقع اختياري على شخصية الحلاق الشعبي طويل اللسان وسليطه، متحمس وطنيا وغير منتظم، يلتف حوله زمرة من المثقفين المنتظمين وغير المنتظمين سياسيا، كلهم يساقون للتحقيق بعد أن يذبح الحلاق. حاز الفيلم على جائزة السيف الذهبي في مهرجان دمشق السينمائي الأول عام ١٩٧٨- ١٩٧٩. شارك في كتابة سيناريو الفيلم الأديب المصري صبري موسى. وكذلك حاز الفيلم على جائزة تقديرية في مهرجان كارلو فيفاري في جيكوسلوفاكيا.

عام ١٩٨٠ بدأت مشروعا قدم لي من قبل المؤسسة العامة للسينما والمسرح، فيلم "المسألة الكبرى"، قصة اغتيال شخصية وطنية قاومت الاحتلال البريطاني في فترة العشرينيات والثلاثينيات وتوجب علي أن أختار كاتبا إنكليزياً للحوار إضافة للكاتب العربي؛ ووضع صياغة سيناريو مقبول عالمياً. وهكذا تم اختيار منتج منفذ مقيم في لندن، عراقي الأصل يعمل في مجال السينما ويدير ستديو للأفلام الوثائقية، وعن طريق هذا المكتب تم التنسيق. وكان كاتب السيناريو روجر سمث ، ومن العراق رمضان كاطع ومع مشاركتي في صياغة السيناريو بشكل عام.

عرض الفيلم عام ١٩٨٣ وكان يعتبر تحولا في الإنتاج السينمائي خاصة بعد إنجاز فيلم تاريخي سبقه "القادسية" الذي أخرجه الأستاذ صلاح أبو سيف وقام بالتنفيذ كادر متقدم من الفنيين والفنانين من مصر. لذا اعتبر العراق مهما في مجال الإنتاج السينمائي لتحركه غير المتوقع نحو أفلام تعجز الشركات السينمائية العربية الإقدام على تنفيذها. وهنا بدأت حركة الكارتيل المضاد، وهي شركات التوزيع العربية، تعمل لسد الطريق على هذين الفيلمين. أما الفيلم الذي اخرجته والمسمى "المسألة الكبرى" فقد حاز على أفضل فيلم لعام ١٩٨٤ في مهرجان لندن السينمائي.

في عام ١٩٨٦- ١٩٨٧، أنجزت فيلمين روائيين الأول "الفارس والجبل" عن رواية قصيرة كتبها القاص العراقي عبد الخالق الركابي، وفيلم "اللعبة" عن قصة للروائي الشاعر يوسف الصائغ. أما في ١٩٨٨- ١٩٨٩ فكان عملي منصرفا إلى نقابة الفنانين حيث انتخبت نائبا لنقيب الفنانين، وجاءت الحرب بعدها لتوقف الفن والسينما والحياة، إلا أن

النفس لا تهدأ. وهكذا تراني أنهض من جديد بعد سنة وأترك العمل النقابي لأنصرف إلى عملي كمخرج لأحضر نفسي لعمل سينمائي جديد لسيناريو يحكي رواية مقتل الملك غازي عام ١٩٣٩ في العراق. كتب سيناريو الفيلم القاص الكاتب معاذ يوسف المعروف بأعماله للتليفزيون في بغداد. كان الإقبال على الفيلم إقبالا شعبيا مبهرا أعاد إلى الأذهان شخصية الملك المحبوب غازى نجل الملك فيصل الأول مؤسس الدولة العراقية عام ١٩٢١، الذي قتل بحادث صدام سيارته.

أما الفيلم الأخير الذي شغلني في السنة الماضية بعد أن ضاق الحصار على أفلام الخام للإنتاج السينمائي ولم يبق مجال للتفكير بمستقبل عمل فيلم سينمائي في ظل الحصار الاقتصادي والثقافي المفروض على العراق منذ أكثر من أربع سنوات إلا أن أتجه إلى التليفزيون. فكانت تجربتي الأولى إخراج مسلسل "حكاية المدن الثلاث" الذي كتبه الأستاذ عادل كاظم، ويقدم رواية عن تاريخ احتلال العراق في العهد العثماني؛ ويبدأ بالحقبة الأولى وهي عهد مدحت باشا والي العراق.

أما الآن وقد تم إنجاز المسلسل للحقبة الأولى فهناك أمل أن أستمر في العمل التليفزيوني لإخراج الحقبة الثانية لتاريخ احتلال العراق منتظرا أن ترفع اليد الغاشمة التي وضعت حصارها على العراق لتتنفس من ريح ثقافة العالم السينمائي ونستعيد نشاطنا إن كتب الله لنا بقاء.

السينما هي الأداة الأكثر إفصاحا

محمد ملص (في حوار مع مروان دراج)

المخرج المعروف محمد ملص، من المخرجين السوريين القلائل الذين تمكنوا وبفترة زمنية قصيرة، من دخول مجال السينما من أوسع الأبواب، وبقوة كانت لافتة في الإبداع السينمائي السوري، فعملاه الروائيان "الليل" و"أحلام المدينة" نالا أكثر من جائزة عربية وغير عربية، وكان لهما حضور مميز لما أضافاه من جديد في سماء السينما العربية، سواء على صعيد وسائله التعبيرية التي تمتلك هويتها الخاصة. أو من حيث التقنية والفكرة التي أسست لفهم مختلف في السينما العربية غير التقليدية.

وقد ولد محمد ملص في مدينة القنيطرة عام ١٩٤٥ وتخرج من مدرسة إعداد المعلمين عام ١٩٦٥ وعمل مدرسا لمدة ثلاث سنوات درس خلالها في جامعة دمشق قسم الفلسفة. وفي عام ١٩٦٨ قطع دراسته الجامعية وسافر إلى موسكو حيث درس في معهد V.G.I.K. السينمائي وتتلمذ على يد المخرج إيفور تالانكين. وصنع خلال دراسته ثلاثة أفلام روائية قصيرة هي: "حلم مدينة صغيرة" (١٠ دقائق)، "اليوم السابع" (٢٠ دقيقة)، "الكل في مكانه وكل شيء على ما يرام سيدي الضابط" (٣٠ دقيقة). وهذا الفيلم الأخير هو فيلم الدبلوم وقد عمله بالتعاون مع صديقه الكاتب صنع الله إبراهيم، حيث عملا معا في النص كما قام صنع الله ابراهيم بتمثيل الدور الأول للفيلم. وقد دار الفيلم حول تجربة السجن السياسي في مصر قبيل وأثناء حرب ١٩٦٧. وفي أثناء وجوده بمعهد السينما في موسكو كتب روايته الأولى بعنوان " إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب" والتي تم نشرها عن دار ابن رشد عام ١٩٧٩ في بيروت، ثم في دمشق عن دار الأهالي في عام ١٩٩٠. انهى دراسته للسينما عام ١٩٧٤ ثم عمل في قسم السينما في التلفزيون السوري وحقق خلالها الأفلام التالية: "قنيطرة ٧٤" (روائي قصير ٢٠ دقيقة)، "الذاكرة" (١٩٧٥ تسجيلي قصير ١٣ دقيقة)، "فرات" (١٩٧٩ تسجيلي ٣٤ دقيقة). كتب سيناريو بعنوان "الأبله" لم ينفذه كفيلم حتى الآن، كما شارك عمر أميرلاي وصنع الله إبراهيم بكتابة سيناريو بعنوان "القرامطة" ولم ينفذه عمر أميرلاي حتى الآن.

وفي هذا اللقاء الذي هو أقرب إلى البوح الذاتي منه إلى الحوار الصحفي المتعجل، يتحدث ملص عن رؤيته العميقة للسينما السورية والعربية، وهمومها على صعيد الشكل والمضمون في آن واحد.

يا ترى ما هي الدوافع التي جعلتك تختار السينما كلون من ألوان الإبداع الفني؟

في البدء كان الحب، وفي كثير من المرات يصعب وضع هذا الحب في إطار من التحليل لاكتشاف الأسباب التي تجعل منه حقيقة قائمة، كما يخيل لي أنّ ارتباطي بالسينما قد تمّ بصورة تدريجية، ومن خلال الاكتشاف الفعلي لإمكاناتي، فأنا أنظر إلى العالم وإلى الواقع وإلى الحاجة التعبيرية الموجودة في داخلي من خلال العلاقة مع السينما، أي عبر الشعور بالطهارة والقداسة والمثالية، أكثر مما هو شعور بأن السينما الوسيلة الأفضل، بمعنى أو بآخر فأنا أسعى ليكون اندفاعي من خلال الحب أكثر منه من خلال الإدراك والمعرفة.

وفي هذا التوهج الروحي لوجود السينما في داخلي، أشعر بأنها هي الأداة الأكثر إفصاحاً، للتعبير عن الفكرة المرادة، ولا أعتقد ولا أريد أن اعتقد بأنّ هناك أداة تعبير أخرى استطاعت الإنسانية اكتشافها، وليس هناك وسيلة أخرى تمتلك ذات الوسائل التي تمتلكها السينما، وباعتقادي أيضاً أنه في حال أن يتم التعامل معها بطاقات حقيقية وفعلية فهي لديها القدرة على خلق العالم ووضعه أمام المتلقي، وذلك لاستخدام كل ما لدى هذا المتلقي من طاقات وقدرات.

ولكن كيف يمكن لنا تفسير مثل هذا الكلام بلغة أكثر تبسيطاً؟

باعتقادي أنّ ما يشاع عن السينما، بأنها أداة سمعية وبصرية، هو تحجيم شديد للسينما، لأنها ليست أداة سمعية بصرية تخاطب العين أو الأذن، بل هي أداة تخاطب كل ما يملك الإنسان من حواس، للدخول أساساً وجوهراً إلى روح ووجدان هذا الإنسان، فمن خلال العين والأذن، يقوم المتلقي بتشغيل كل ما لديه من طاقات، وهو بذلك يكون في عملية تخاطب مع الوجدان. إذن إذا تمّ النظر إلى السينما كأداة تعبير تمتلك هذه المواصفات والقدرات، فحينها سيكون الفيلم عبارة عن عالم يرغب بالوصول إلى وجدان المتفرج - كما ذكرت - أكثر مما يرغب في الوصول إلى جمع ذاكرته البصرية أو السمعية أو محاكمته العقلية.

من هذا الاعتبار وعبر ثقافة المنطقة وثقافة الصراع الشرقي (الفكري والإسلامي أساساً) اكتشفت أن المفاهيم التي تحققها الثقافة الإسلامية، أفضل بكثير مما تحققها وتلخصها المفاهيم العلمية والفكرية. فعلى سبيل المثال، حين يقول الإمام علي (رضي الله عنه) بأنّ "القلب هو متعة البصر" أشعر بأن هذا القول، يرتبط وإلى حد كبير بطبيعة وطريقة تفسيري للسينما كأداة تعبير، وعبارة الإمام علي سبق وأن رددتها كثيراً، لأنها ترتبط بكل تصوري ومفهومي حول السينما، ولأنها تعتبر العين والأذن والعقل مرجعاً نحو المصحف الإنساني الذي يتجسد بالقلب.

طبعاً إذا أردت أن أتحدث عن أقوال أو مفردات أخرى في ثقافتنا (ثقافة المنطقة)، فهذا الأمر ممكن؛ ولكن اكتشفت بأني أتكيء على فهم شخصي وعلى تأملات شخصية؛ وهو

ما أرغب الحديث بشأنه في الوقت الحاضر، لأني لا أجد أية حاجة في داخلي للتعبير عن صياغات مستنتجة من الفهم الخاص، وأريد أن أجعلها صياغات صالحة للمفاهيم العامة. كذلك أرغب وعن قصد الاكتفاء بالاستنتاجات الشخصية، من خلال ما أقرأ أو ما أطالع من كتب، وذلك لصياغة مفهوم شخصي للعلاقة مع السينما. وإذا كنت أحاول أن أمنح السينما كأداة تعبير هذا البعد النفسي، فإنّ ذلك كي اقتصر بالاستنتاج وبالتعامل مع هذا الاستنتاج فيما أريد أن أصنعه أو ما صنعته حتى الآن.. لكني وفي سياق تعاملي مع ذاتي، واستفساري عن أداة التعبير، فأنا أمضي على طريق أحاول من خلاله، الاكتشاف بأن هذا الحب الذي بدأت به حديثي، يساعدني على منح السينما درجة من الأمثَلة، وأحاول عبر التجربة العملية أن اكتشف بأنّ هذه الأمثلة ليست أمثلة بالمعنى الخادع، وإنما هي ملامح شخصية تحوّل الصبغة المثالية للسينما إلى ملامح متحققة على صعيد الممارسة وعلى صعيد التجربة الشخصية.

قد يكون هذا الكلام استطراداً وحديثاً تمهيدياً، لنظرتي الراهنة للسينما كأداة تعبير، وأنا أحاول أن أجعلها تتسع كي أنقلها للمتلقي، بواسطة طاقات وإمكانيات السينما، سواءً بالاتكاء على الموضوع والذاكرة، أو بالاتكاء على التجربة الشخصية وعلى المراحل التاريخية، وكل هذه الاتكاءات محاولة كي أقول، بأن السمة الوحيدة لهذه الشحنة التي أرمي في توصيلها هي الألم. ولكن نقل الشحنة لايمكن أن يتم إلاّ بالتكهرب وبالتماس إذا ما كان المصدر هو الروح، كذلك لا يمكن أن تنقل إلى العقل أو إلى الذهن فقط، وإنما لا بدّ من نقلها إلى الوجدان أيضاً. وفي هذا السياق سأحاول أن أعطي بعض الإشارات من تجربتي الشخصية. إن أهم شيء سمعته على صعيد تجربتي لم يكن لا في مجال النقد ولا في مجال التحليل، وإنما في مجال آخر.. ففي إحدى المرات، وقد تكرر هذا الأمر في أكثر من بلد، تناهى إلى سمعي أن فيلم "أحلام المدينة" لم يكن أكثر من وسيلة أو جسر استطعت أن أمده بيني وبين المتلقي ليصبح هذا الفيلم "أحلام مدينته الخاصة"، رغم أن مدينة هذا المتلقي قد تكون بعيدة عن مدينتي، وقد تكون الظروف الاجتماعية والبيئية أيضاً مختلفة، لكن مثل هذا التكهرب والشعور هو الذي كنت أرغب في نقله للمتلقي، لأنني لم أكن أريد للسينما التي أصنعها، أن تنقل للمتفرج أحلامي أنا، التي مهما يكن يحسها ويفهمها فهي تظل أحلامي التي أردت أن أصنعها أو أقدمها. إذن فحين يتمكن الفيلم السينمائي من إحداث لحظة الاستقبال هذه، تكون شرارة التكهرب قد حدثت، وبذلك فإنّ المخرج سيشعر وكأن السينما تقوم بأفضل ما يجب عليها أن تقوم به في العلاقة مع المتلقي، لأنه في حوارنا للموضوع واختيارنا للمرحلة ولأسلوب السرد - وجميعها خيارات موضوعية - نحاول أن نسخِّر أداة التعبير السينمائي لأن تكون قادرة على تفجير الشحنة الداخلية لصياغة العالم الداخلي للمتلقي. وربما ما يعطي مشروعية مثل هذا التفكير هو تحجيم هذا الفهم إلى الحدود الشخصية وحدود الاستنتاج الشخصي؛ لأنه خطوة وراء خطوة سوف أحظى بهذه المشروعية، لأتمكن من إحداث مثل هذا الفهم، وحينها فإنّ المعشوقة التي هي السينما ستكف بالنسبة لي عن كونها "معشوقة"، الأمر الذي يعني أنني ساعود من جديد لأبحث عن وسيلة أخرى.

هذا جانب - إذا صح التعبير - من البحث الداخلي للصعود خطوة وراء خطوة إلى سطح الأرض. وبالتأكيد فإنّ السينما وهي تعيش عيدها المئوي، ليس هناك الكثير مما

يمكن قوله حول القدرة وعلاقتها بالخيار للتعبير عن الواقع، ولكن كل ما يمكن أن يقال - ولعله قد قيل - بأن السينما هي أداة التعبير القادرة على أن تشكل - بالنسبة للسينمائي أو للثقافي بصورة عامة - وسيلة من الوسائل الجيدة والهامة والفعالة والمؤثرة، إلى ما هنالك من العبارات. والآن لا يشغلني على الإطلاق محاولة تطوير جانب من جوانب هذه الأداة العظيمة، ولكن الذي يشغلني هو أن أتمكن من إجراء مطابقة بين الأمثلة الموجودة في رأسي وبين المشروع المتحقق بين يدي.

وبالمناسبة فأنا لم أكن أستطرد في الحديث، وإنما كنت أتحدث عما يشغل ذهني. قلت لا يشغل ذهني إطلاقاً محاولة السعي إلى الوصول لإعادة اكتشاف وتطوير جانب من جوانب السينما، ولكن ما يشغلني بسينما المنطقة العربية هو ضعف المحاولة في صياغة التعبير السينمائي، وهو جانب لا يشكل هماً لدى الكثير من السينمائيين.. وإذا أردت أن أستوضح مفهوم الحب الذي "سكبته" على السينما، فأنا فعلاً أريد أن ألامس العلاقة بيني وبين السينما ضمن مرجعية هي أشبه بالمرجعية الشخصية، وبالعلاقة الخاصة بيني وبينها. مرة أخرى أقول: بأن الحب هو علاقة بيني وبين هذا الكائن الذي هو أداتي، وهي علاقة غامضة، لكن في كل مرحلة أشعر بأني ألامس الأداة الأكثر سراً في أعماقي، والتي أشعر بحب شديد نحوها؛ فالحب هو موضوع العلاقة بيني وبين هذه الأداة، ولذلك فحين أتعامل معها، أريد أن أظهرها بأبهى أشكالها وأجمل صورها، للتعبير عن البوح الذي تحتويه وتتضمنه. وللتوضيح أكثر فإن الحب هو علاقة شخصية تشعر بها فجأة.

هل تعتقد أن انطلاقك من الحب وحده يعتبر كافياً بالنسبة لك كمخرج؟

الأبهى والأكثر جمالاً وحساسية بالنسبة لي أن أقنع الناس بحبي للسينما، ولعلي قد اكتشفت هذا الإقناع والإيمان لاحقاً، بعد شعوري بأني سقطت في هذا الحب. ولعلَّ هذا الأمر وهذا الاستفسار حوله يهمني شخصياً، لكنه يكشف بطريقة من الطرق زاوية التعامل والتلامس للإفصاح عنها، بنفس الوقت يكشف علاقتي بالفيلم، لأنَّ السينما بالنسبة لي في آخر المطاف هي "الحب" للسينما كسينما، وهي أيضاً حب يقوم على تشريح لاحق للسينما، أو للفيلم الذي أصنعه؛ وبهذا المعنى فإنّ السينما بالنسبة لي هي ليست ذريعة وليست طموحاً؛ هي احتياج تعبيري لايصوغ نفسه إلاّ بالسينما. وكما أفهمها فهي حين لا تكون شريطاً تكون نصاً، لكنها بذات الوقت هي سينما، ولذلك فهي ليست ذريعة. لكنها بالنتيجة هي على هذا النحو، وحين تصعد بالحس الشخصي في العلاقة مع هذه الأداة التعبيرية، لابدّ من أن توجد أيضا مقومات حياتية ليعاش هذا الحب، وليأخذ شرعيته المتحولة من علاقة خاصة إلى علاقة ذات منتوج.

حسب ما تحدثت، إذا كانت السينما أداة تعبير عن تجربة وعن إحساس داخلي وذاتي فهذا يعني أن فيلميك "أحلام المدينة" و"الليل" ليسا استعادة للتاريخ وإنما هما استعادة لتجربة فردية وذاتية في علاقتها بالتاريخ، وبالتالي سيبدو التاريخ عندك متخيلاً؟

تجربتي لم تكن تريد التعبير عن فكرة ذاتية، وإنما هي تتكىء على التاريخ أو على الموضوع لتتمكن من إيصال شحنة الألم التي "تكوي" داخل المتلقي، وإذا أخذنا فيلم "الليل" الذي عناصره مستمدة من حياة شخصية وحياة مجتمعية موثقة، لوجدنا أن الذي يشاهد هذا الفيلم - وبالإضافة إلى معرفته بالمرحلة التاريخية وما تتضمنه من أحداث سياسية - فهو سيشعر بأن كل شيء متكأ عليه لإيصال شحنة من الألم موجودة في داخلي، وربما موجودة في دواخل الجميع، وهي شحنة من الألم الشخصي وليس الفردي، لأني لا أسبح في آلام فردية ولا أعوم في بحيرة صافية، فأنا مدرك بأنني أحاول أن "أمج" مجة من الهواء خلال غرقي في مستنقع، وأنا أرى كل الناس في بلدي يغرقون في هذا المستنقع، لذلك فأنا أسعى على صعيد السينما، أن أنقل لهؤلاء الناس محاولة لإخراج الرأس من جحيم هذا المستنقع، وذلك بهدف مساعدتهم لإخراج رؤوسهم من هذا المستنقع كي ينهضوا ويأخذوا "مجة" من الهواء. وأنا أعتبر حتى الآن بأنه لم تتح لي الفرصة ولا الاحتياج الداخلي للتعبير عن تأملات فردية، وقد يتحقق هذا يوماً ما، ولكن حتى الآن ما أزال "أتلوى" من ألم أعتقد أننا نتألم منه جميعاً، ولذلك لا أستغرب أن يكون الفيلم - كما قلت في البداية - جسراً يساعد المتلقي على تذوق "مجة" الهواء. والسينما بالنسبة لي، ليست أكثر من ذلك في محاولاتي حتى الآن. وإذا كانت السينما هي أشبه بـ"مجة" الهواء، فهي حين تُفتَقَدْ تصبح عبارة عن حب ولوعة تطمح لأن تحظى بهذه "المجة"، كما وتصبح محاولة إخراج الرأس من المستنقع هي أشبه بمحاولة ملامسة المعشوقة.

إنطلاقاً من شعورك هذا، ما هو المفهوم الجمالي الذي تتكىء عليه؟

للحديث شقان: فالتذوق الأدبي والمدرسة الأدبية والسينمائية التى اعتمدت عليها وشكلتها لنفسي بالتدريج، خلقت في داخلي شعوراً بمسؤولية البحث الجمالي وتطويره، مثلما هناك الشعور بالخيبة التي شكلتها النماذج العربية في السينما العربية، والتي تفتقد إلى مثل هذا البحث. فبعض النماذج السينمائية لم أكن أعجب بها وحسب، وإنما كنت ضحيتها أو ضحية حبي لها. لكن الجانب الذي أشعر بأنني مدين له بشكل كبير يعود بمرجعيته، لجذور ومقومات المادة الأولية للبحث الجمالي فيما صنعته من أفلام حتى الآن، فأنا مدين في جانبين، الجانب الأول: الذاكرة الشخصية وهي بصرية عميقة ومتربعة في داخلي بمنظور لم أكن أقصد أن أصنعها، وإنما تصنعت في داخلي بطريقة منحتني من خلالها مرجعية كبيرة للغاية على صعيد مفهوم الإضاءة والضوء والكادر السينمائي، وعلى صعيد محبتي واحترامي لهذه الذاكرة، ورغبتي في تقديمها بشكل جميل. كذلك شكلت "الذاكرة" بالنسبة لي مرجعية هامة في إطار البحث الجمالي الذي سعيت إلى تطويره، خطوة خطوة مستعيناً

بذلك بما تربيت عليه على صعيد الثقافة الجمالية.

وأمّا المرجعية الثانية: فهي تتعلق بتموضع الذاكرة في داخلي في مرابع من الحنين المتقد، وهذا التموضع جعل من هذه المرابع في الواقع المعاش تتصف بسمة شديدة من المستجيب. وهذه السمة أكسبت هذا التموضع وهذه الصورة حرقة الافتقاد وحرقة الغياب واللوعة، مما أضفى على ملامحها صورة المفتقد الذي نرغب باستعادته، وبالتالي منحه المزيد من الإضفاء الجمالي، بحيث إن إعادة صياغة الذاكرة جعلت منه صورة بهية وجميلة. وحين أتكيء عليها أكتشف - سواء على صعيد الحس بافتقادها أو الحس باستعادتها - بأني أصوغ مفهوما بصرياً ينتمي إلى التأمل من ناحية الضوء واللون، ومن ناحية التشكيل والكادر، بحيث أنقل شحنة المستجيب إلى المتلقي فأضفي عليها نكهة أو حساً جمالياً خاصاً. هذان المرجعان - أي المرجع الثقافي ومرجع الذاكرة - أشعر بأني من خلالهما أريد أن أكفر عن ذنب النتاج السينمائي العربي. وكما ذكرت، باعتباري أحب السينما، فلا أريد للعربية منها أن تظهر إلا بأكثر أشكالها جمالاً وبهاءً وسحراً. وليس لدي أي توجه قصدي أو هدف نظري على صعيد المعالجة "الجمعية" للسينما، وإنما أحس بضرورة السعي لتحقيق البعد الجمالي للتعبير السينمائي. وهناك أيضاً جانب آخر، وهو بأن التكوين والهموم الشخصية هي هموم مغموسة بذاكرة التفاصيل. وإذا كانت هذه التفاصيل تنتمي إلى مرحلة تاريخية قد انتهت، فإنّ هناك رغبة لإعادة صياغة الماضي، مضافاً له بعد الذاكرة والحنين. كذلك فهناك الطموح للصدق التعبيري فيما يخص تفاصيل البنية الحياتية للناس، سواء على صعيد الإيقاع أو التشكيل، أو على صعيد الذوق الجمالي. كل هذه العناصر تساعدني على صياغة البعد الجمالي للمشهد السينمائي، على اعتبار أن الكفة الجمالية بالنسبة لي هي أهم بكثير من الكفة التوثيقية. فالثقافة - كما ذكرت - هي التي ربما منحتني التذوق الأدبي؛ والمدرسة الأدبية التي تتلمذت من خلالها، أعطت لمفهوم كينونة الصورة الأساس في التشكيل والتعبير السينمائي، أي أنها تنتمي إلى التعبير الذي يستمد مشروعيته من خلال الانتماء إلى علم الجمال أساساً كفن. وهذا الجانب هو الجانب الثقافي.

برأيك، هل يمكن أن يتقاطع الهم الوطني "المحلي" مع الهم القومي في العمل السينمائي؟

لا أبداً، ليس هناك أي شكل من أشكال التقاطع، وإنما هناك الخيار الذي يبدأ أساساً من رغبتي الشخصية، بأن أتحدث عن شيء أعرفه، وهذا الشيء الذي أعرفه ينتمي إلى ملامح محلية هامة، لكني أدرك أيضاً، بأنه سواء أكان هذا الإدراك عقلانياً أو حرفياً، فإنّ التقاطع بين المشترك الوطني، بالمعنى الدقيق لكلمة وطني، والمشترك مع الجانب المحلي، هو الذي يخلق التقاطع بين الهم والمعرفة للموضوع المحلي وعلاقته بالمفهوم "الوطني"، وبالنسبة لنا في بلدنا، قد يكون ذا نكهة إشكالية إلى حد كبير، لأن تعبير "الوطني" سواء على الصعيد التاريخي أو على صعيد المرحلة الراهنة، هو تعبير يراوح ويتمدد ويتقلص وفق تبدل الأطروحات السياسية السائدة في المنطقة العربية؛ فالوطني غالبا ما كان يرتبط بالمعنى الواسع الذي هو المعنى القومي. وباعتباري أنتمي إلى جيل يريد أن يمازج ويكتنه الحس

الوطني من خلال المفهوم القومي، وباعتباري أتكىء على بعض المراحل التاريخية ذات الملمح القومي، فأنا أعتبر بأنّ جوهر المسعى القصدي بالنسبة لي هو محاولة استخراج المحلية من محليتها المحضة والمحدودة، لأن التقاطع بين المحلي والقومي قد يستدعي أحيانا استبدال أغنية بأغنية أو نكتة بنكتة، أو أن استبدل حدثا ما يمتلك صفة المحلية لكنه يفتقد للنكهة الوطنية، حينها نستبدله بحدث يمتلك نكهة محلية وحضورا وطنيا أو قوميا فهذا سعي قصدي - والمقصود في كلامي هو عدم الاستغراق في المحلية الشديدة، وبنفس الوقت أن يمتلك الإنسان بطرحه لموضوعات التعبير رغبة بإيصال النكهة الوطنية، في العمل السينمائي للآخرين، ولعلّ المثال الذي سبق وذكرته في البداية، كثيراً ما يعيد الصبغة لنفسه، فالذين حدثوني عن أنهم قد شاهدوا أفلامهم عبر فيلمي هم كثر، فأحدهم من مدينة صفاقس التونسية، وهو الشاعر يوسف المنصف - شاعر مهم للغاية وشاعر كبير برأيي الشخصي- وشاب آخر سينمائي عراقي، فالمنصف قال إنه حين كان يرى هذه الحارات في مدينة دمشق في الخمسينات، كان كما لو كان يرى مدينته صفاقس. والسينمائي العراقي قال لي: إنني أعرف أن مدينة دمشق كما قدمتها تختلف عن بغداد ولكني كنت أرى بغداد. لعلّ السعي القصدي هو أن لا أجعل دمشق تفقد محليتها في التفاصيل، ولا أن تغلق على نفسها بتفاصيلها.

من خلال تجربتك السينمائية، هل تشعر بأن ثمة مدرسة معينة من مدارس الإبداع الفني قد انعكست على أعمالك، وعلى وجه التحديد من الناحية الجمالية ؟

حين أقلب الأمور في داخلي، أشعر بغربة شديدة عن الكثير من الأفكار والمفاهيم، التي لم أهتم يوماً للتعرف عليها بعمق وبدقة لأنها لم تشكل بالنسبة لي هاجساً، فأنا قضيت حياتي كاملة في بلدي، وراكمت عبر هذه الحياة الكثير الكثير، وأحياناً أشعر بانهاك شديد في ذاكرتي لكثرة التراكمات، ولعل العمر يساعدني اليوم على أن أسقط من الذاكرة لحظات لا أحتاجها. فإذا أمسكت اليوم بغربال ووضعت فيه كتلة الأحاسيس التي راكمتها على صعيد حياتي، سأكتشف بأن المتبقي على سطح الغربال وبهزة واحدة فقط هو المرارة والألم والنقمة. وفي كلامي هذا لا أعتقد بأنني ناكر للجميل ولست مجحفاً في ذاكرتي، فالمتبقي هو المرارة والألم، ولكي ألطف الحديث أقول: أنا اليوم ضحية عبارة كتبتها في عام ١٩٧٧ حين أنهيت روايتي الأولى، اليوم أقول لنفسي وأكرر دائما، من أين أتت هذه العبارة قبل نحو عشرين عاماً؟ هذه العبارة تقول: " آه يا أمي لم يبق في نفسي مكان آخر للحسرات". هذه هي العبارة، اليوم أشعر بأنها تخصني، وكأنه منذ عام ١٩٧٧ وأنا أشعر بأنّ النفس الإنسانية لا يمكن أن تكون بحراً، ولكن لابدّ أن تكون جعبة، وهذه الجعبة حين تمتلىء بالحسرات، فلا يبقى مكان آخر لحسرة أخرى، فأنا أعتقد بأن اليوم، وعلى سطح هذا الغربال ستبقى هذه الأشياء، هناك استطراد على الجانب الخاص بذاكرة الإحساس، ولكن وبصمت أقول بأني لا أعيش في هذه البيئة وبهذا البلد منطوياً على نفسي، وإنما أعيش في تماس يومي ومباشر مع الحياة، سواء على الصعيد الاجتماعي أو على الصعيد السياسي والثقافي، وأتلقف كل الصور المعاشة هذه، والأحاسيس التي تشكل المرجع الذي أستمد منه مادتي للتعبير. ومن هنا، فإني أتساءل، لماذا هذا اللا استقرار بين عدم فهم الكثير من

المفاهيم وبين عدم فهم التجربة الشخصية؟ فمن ناحيتي اكتشفت بأني لم أقع تحت تأثير مفاهيم غريبة عني ولم أشعر تجاهها بغربة، فعلى سبيل المثال، فإنّ التراث الثقافي الجمالي هو تراث إنساني مفتوح ومشروع بحقائقه وباعتباراته ومفاهيمه، لأنه هو الذي يكشف منطق وقانون المفاهيم والاعتبارات والعناصر الجمالية للفن، حقاً هذه الاعتبارات والقوانين وهذا المنطق للفن بصورة عامة، هي مفاهيم أؤمن إيماناً كبيراً بأنها تصلح للارتكاز على صياغة "مفهومك" الخاص، وعلى صياغة الأسس الجمالية التي تريد أن تقدمها.

لذلك بين الثقافة وبين كثافة التجربة الشخصية في المنطقة، وبين الثقافة الخاصة بالحضارة العربية الإسلامية أسعى إلى أن استمد مقومات وعناصر التعبير، بحيث لا تكون غريبة عن مجتمعي، ولا على المتلقي في منطقتي، وأن لا تكون جديدة وخاصة و مختلفة بالنسبة لأي متلق غربي أو أوروبي، فمن هنا أشعر بأنه ليس لدي مدرسة أو ركيزة أريد أن استعيرها. فالشيء الذي أصنعه يستمد أسسه وعناصر تعبيره ومفهومه الجمالي من نفسه، أكثر مما يستمد هذا المفهوم من مدرسة من المدارس.

كيف تنظر إلى السينما العربية؟ وماهي الحدود التي تنتمي فيها إلى هذه السينما؟ وما هي الحدود التي تتقاطع معها؟

المشكلة الجوهرية، أنني لا أعتقد بأن هناك سينما عربية على الإطلاق، والمحاولات المتناثرة والمتباعدة والقليلة – لأسباب حضارية وسياسية – لم تتمكن من صياغة شيء يمكن تسميته "سينما عربية" بحيث تلتقي بمفهوم محدد، وضمن شعور يجعلها تتقارب لتشكل مع بعضها البعض اتجاهاً سينمائياً يمكن تسميته بالسينما العربية، وإنما هناك أفلام عربية في بلدان عربية، وإذا أدخلنا عبارة "أفلام عربية" فكل ما ينتج ناطقاً بالعربية ومصنعاً من قبل سينمائيين عرب هي أفلام عربية، ولكن لا يجمعها قاسم مشترك سوى أنها ناطقة بالعربية ولمخرجين ينتمون إلى بلدان عربية. إذن فعلينا أن نعترف بأن هناك سينما تونسية وسينما جزائرية وأخرى عراقية، مثلما هناك سينما سورية، وكما ذكرت فإن الكم والمحاولة المشتركة ووجود الهدف لدى الجميع بصورة مشتركة، كان قد لعب دوره في عدم تشكل سينما عربية. بالإضافة إلى أن العامل الأساسي لعدم تشكلها، هو أنه ليس هناك على الصعيد الحضاري والسياسي، شيء عربي غير البلدان العربية، وبالتأكيد سوريا بلد عربي ومصر بلد عربي، لكن سوريا ومصر بلدان عربيان وليسا بلداً عربياً واحداً. وإذا انطلقت من هذه النقطة، ، فهذا يعني بأن السينما في هذه البلدان تعاني من المشكل الجوهري، هو أن هناك "ديناصور" كبير يهيمن على السوق وعلى المفاهيم، سواء في "جعيره" الصوتي أو بحجمه الجسدي والذي هو "السينما المصرية". وهذا الديناصور أصبح في المرحلة الحالية عقبة أمام ذاته، أي أنه يحتضر أو يعيش على الاجترار أو يتقيأ دون أن يلد ما يمكن أن نسميه حتى "ديناصورات" صغيرة أو كائنات أخرى صغيرة تعيش إلى جانبه. وهذه الاستعارة البصرية، تهدف إلى القول بأن السوق العربي المستهلك للسينما، والذي يعطي للسينما إمكانية أساسية في وجودها، هذا السوق يهيمن عليه الديناصور المصري، كذلك ليس هناك محاولات خاصة وجذرية في

مصر تمكنت أو تستطيع أن تتمكن من أن تتعايش مع هذا الديناصور، لأنه يهمشها أو "يلبطها" ويحاول أن يقف بوجهها كي لا تتكاثر أو تنمو، لذلك حتى في السينما المصرية، أنا لا أرى أن هناك محاولات جدية وجذرية في الوقت الحاضر قادرة على أن تتحول من محاولة إلى ظاهرة، وإذا كنت لا أشعر بالقلق، فأنا أستطيع أن أقول بأن الأمر ميؤوس منه في مصر، وحتى أكون صادقاً مع نفسي أكثر، فأنا أقول: ليست هناك إلا محاولات فردية قليلة للغاية ومتباعدة ومتناثرة، وهناك أيضاً محاولات غير جذرية، وأما المقصود بالمحاولات غير الجذرية، هو أن المحاولات التي تخضع إلى قوانين العمل والإنتاج والمفهوم والجمالية السائدة تصل نسبتها إلى نحو ٩٠ بالمئة، في حين يتمرد عليها نحو ١٠ بالمئة، وهو تمرد لا يأتي على مجمل الحالة، وإنما يكون تمرداً على جانب واحد من الحالة، مما لا يعطيها المفهوم والقدرة الجذرية. وفي هذا السياق أضرب مثلاً على المفاهيم، فإذا كان المفهوم السائد في الإنتاج المصري بهذا الكم العنكبوتي، الذي هو النجم، فيأتي سينمائي شاب ويحاول أن يتمرد على هذا المفهوم، ولكنهم في هذه الحالة إما أن يسقطوه قبل المحاولة أو يسقطوه بعد المحاولة.

وبالتأكيد هناك من تمكنّ من الصمود، لكن الذين تمكنوا لم يشكلوا ظاهرة في الإنتاج، وهم لم يتمكنوا من الوقوف على أقدامهم ضد ما هو سائد، إلا بالاتكاء على الغرب، وأنا لا أشعر أن مثل هذا الاتكاء، هو أمر سلبي، ولكنه يشير إلى أنّ الاتكاء على القوى الذاتية هو أمر شبه معدوم، مثلما يشير أيضاً إلى أن السينما المصرية لا تسعى لاستخدام قواها الخاصة بها للخروج من هذا المأزق.

مرة أخرى أقول: بأنّ السينما في الجزائر هي سينما جزائرية، تنتمي إلى سينما الدولة، وإلى الموضوعات التي تحرض الدولة على تحقيقها، وإلى المحاولات المبدعة من السينمائيين الجزائريين الذين كانوا يتلقفون احتياج الدولة للموضوعات، ويتقاطعون بها مع رغباتهم الوطنية والقومية للتعبير، سواء عن تجربة الثورة الجزائرية أو عن تجربة الواقع الجزائري، دون المساس بكهنوتية الدولة، لأن الرقابة هي سيف مسلط فوق جميع هؤلاء الذين ينتجون هذه السينما.

لذلك من بين هذه المحاولات المبدعة والمتألقة للسينمائيين الجزائريين، الذين استطاعوا أن يكتشفوا التقاطع بين رغباتهم وحاجاتهم وبين إمكانية قبول الدولة لإنتاجهم، هناك تجارب هامة للغاية، وسينما حاولت أن تؤسس نفسها، لكن هذه المحاولات ضاعت، لأن ما تتعرض له الدولة اليوم من مآزق لا يلبث أن يقصم ظهر هذه السينما.

أيضاً هناك سينما تونسية تستدعي الاهتمام والتنبه، لأنها أولاً محاولة متفردة، ولديها الهموم والطموحات لصياغة نفسها بصورة راقية على الصعيد الثقافي وعلى صعيد التجربة، بالإضافة إلى أنها تسعى لتحقيق ذلك من خلال مجموعة من السينمائيين الذين قد أثبتوا، بأنهّ ليس هناك شك في موهبتهم وفي حرفيتهم، وفي طموحاتهم التي تسعى لجعل السينما أداة تعبير مختلفة عمّا هو سائد.

وأما في حال السؤال عن كيف يتم الإنتاج؟ فإنّ الإجابة بهذه الحالة تكون، إن كل السينمائيين في العالم الذين كانوا محكومين بالإنتاج داخل الأنظمة السلطوية كانت تجاربهم

دائماً، مثل التجارب التي كانت في الاتحاد السوفييتي السابق، أو كما هي الآن في إيران؛ أي أنها كانت تلعب دوراً إيجابياً في تطوير لغة التعبير السينمائي لأنّ هؤلاء السينمائيين كانوا مضطرين لمثل هذه اللغة، التي هي اكتشاف لمنطوق يمتلك الشيفرة السرية والسحرية بين السينمائي والمتفرج، وهي شيفرة غامضة وخارج قوانين الرقابة.

سؤالي الآن يدور حول العالمية في السينما، فكيف تفهم عالمية السينما؟ وهل هذا التعبير دقيق أم لا؟

السؤال اليوم حول موضوع العالمية هو أقل حرارة، عمّا كان عليه واقع الحال قبل عشر سنوات، وإذا كانت الطموحات الثقافية لدى مثقفي بلدان العالم الثالث، ونتيجة علاقتهم بالشأن الوطني، قد ساعدت على صدقهم في تعبيرهم عن أنفسهم سواء على صعيد الأدب والسينما أو على صعيد الرواية، فإنّ المحلية كانت طريقة أيضا للوصول إلى الفضول الموجود في العالم، لمعرفة هذه المجتمعات، وبالتالي كانت هذه المحلية وصدق الأديب في تعبيره عن مجتمعه، سواءً عن تراث هذا المجتمع وتقاليده وأساطيره، أو عن تاريخه ومفاهيمه الغيبية، كانت هذه المحلية المتخلصة من معناها الضيق، في رأيي، طريقاً نحو العالمية، خاصة وأنها جاءت في مرحلة تميزت بالبحث عن أبعاد وأعماق جديدة في الفن التعبيري، سواءً على صعيد السينما أو على صعيد الأدب. كان هذا البحث يعتبر وكأنه لم يكن هناك الشعور بأن الفن التعبيري قد استنفد حاجته، أو أنه قد أحكم على نفسه الإغلاق في البحث، كما هو واقع الحال اليوم، وبالتالي لم يعد هناك من يحتاج إلى هذا التطوير على صعيد الرواية والسينما أساساً كذلك. فإنّ العالمية لم تكن صفة مسبقة ولم تكن مسلمة أيضاً، لأنه كان هناك اعتراف بأن العالم هو تنوع، وكان لدى الكائنات البشرية الفضول للتعرف على التنوع، لذلك كانت العالمية تنطلق على هذا الصعيد ومن هذا الصعيد. فما الذي أوصل بعض السينمائيين الأفارقة إلى المتفرج الأوروبي؟ برأيي ليس تنازله عن محليته وصدقه أو إقفاله لباب البحث في تطوير السينما الإفريقية أو " السينما السوداء" وإنما نتيجة تمسكه بهذه العناصر الثلاثة، التي جعلت منه مخرجاً لدى متفرجي العالم وذلك من باب الفضول للتعرف على أعماله ، وهذا المثال الذي ذكرته ينطبق على الكثيرين، فالمخرج كيروساوا هو مخرج عالمي، ليس لأن اليابان دولة متطورة، أو دولة ضائعة التصنيف بين العالم الأول والعالم ما فوق الأول، وإنما لأن كيروساوا مخرج إنساني أي عالمي؛ ولم يفقد العناصر الثلاثة، التي هي المعرفة بالبيئة والإخلاص والصدق في التعبير عنها، وعدم إقفال باب البحث لتجديد وتطوير الفن الذي تعمل به.

الأمثلة نستطيع تكرارها وتعدادها بشكل كبير، ويخيل لي أن فكرة التنوع في العالم تكاد أن تضيع في أعماق البحار، أو تكاد أن تكون الشيء الذي لم يعد أحد بحاجة إليه، وبالتالي اتسعت دائرة الفضول، للتعرف على ما يحتويه العالم، وأصبحت هناك آلية تقود هذا الفضول للتعرف على صورة أحادية. فعلى سبيل المثال أشعر بأنّ هناك فضولاً لا ينتهي للتعرف على المجتمع الأمريكي، فأنا أسمح لنفسي بأن أتحدث على هذا الشكل من

التعميم، لأني أعتبر نفسي أشبه برادار يلتقط مجموعة من الموجات، فإذا كان الرادار قد تعطل في داخلي عن التقاط موجات أخرى، إذاً فالمشكلة تتعلق بي، والكارثة الكبرى بالنسبة لي كسينمائي هي غياب الفضول لدى الآخرين، للتعرف على ما هو موجود في العالم، أي على التنوع. هناك جانب موضوعي آخر لغياب العالمية، وهو التنبه للمشاكل الخاصة في هذه المجتمعات، وكأن الغرق في مشاكلها يلغي لديها الفضول للتعرف على مشاكل البلدان الأخرى، كذلك فإن مفهوم العالمية يتحول، ومما يساعد على هذا التحول هو هذا الانتشار السرطاني للتلفزيون، فهو يستعيض عن مفهوم العالمية، بمفهوم بديل، يجعل العالم كله داخل غرفتك، وبالتالي يكسر لديك ما يسمى بالفضول، وبتركيز على "الأكتواليتيه" السائدة (أي ما يجري حالياً) في العالم من خلال شكل ونمط الإنتاج الأمريكي على سبيل المثال - نجد أن هذا الشكل قد أصبح وكأنه هو المعوض وهو البديل، وتصبح " الاكتواليتيه" هي العالمية، ويصبح الإنتاج الأمريكي كما لو كان هو العالمية الموازية.

عمر أميرلاي (في حوار مع مروان دراج)

المخرج السوري المعروف عمر أميرلاي من الأسماء المعروفة في السينما السورية المعاصرة، وفي السينما العربية التسجيلية، نظرا لإسهاماته المجدِّدة في هذا المجال. كما أنه كان من القلائل الذين عملوا في بعض المؤسسات الإعلامية الغربية ، التي كان أبرزها بعض المحطات التلفزيونية الفرنسية وغيرها.

وقد ولد عمر أميرلاي في دمشق سنة ١٩٤٤. وعمل رساما في بعض المجلات ما بين ١٩٦٠-١٩٦٣. وفي عام ١٩٦٤ انتسب لكلية الفنون الجميلة بدمشق، ثم سافر إلى فرنسا في العام التالي وانتسب لجامعة مسرح الأمم في باريس حيث درس فيها عامين حصل بعدها على دبلوم في الدراسات المسرحية. وفي ١٩٦٧ التحق بمعهد الدراسات السينمائية العليا في باريس (الإيديك)، لكنه انقطع عن الدراسة منه بسبب أحداث الطلبة في ربيع عام ١٩٦٨. وعاد إلى سوريا في عام ١٩٧٠ وحقق فيلمه الوثائقي القصير الأول "محاولة عن وادي الفرات" لصالح المؤسسة العامة للسينما. وقد نال هذا الفيلم جائزة "الحمامة الفضية" لمهرجان لايبزج في ألمانيا الديمقراطية عام ١٩٧١. وقد حقق فيلمه الوثائقي الطويل "الحياة اليومية في قرية سورية" ما بين عامي ١٩٧٢-١٩٧٤، كان يؤدي خلالهما خدمته الإلزامية في الجيش. وقد عرض هذا الفيلم في مهرجان طولون الدولي في فرنسا عام ١٩٧٦ حيث نال جائزة لجنة التحكيم الخاصة وجائزة نوادي السينما الفرنسية، كما حصل على جائزة النقاد في فوروم مهرجان برلين عام ١٩٧٧. وفي عام ١٩٧٥ صار رئيسا لنادي السينما بدمشق، ثم رئيسا لاتحاد السينما في سورية حتى عام ١٩٨٠. حقق فيلمه الوثائقي المتوسط "الدجاج" في عام ١٩٧٧ لصالح التلفزيون السوري. وفي عام ١٩٧٨ حقق فيلما قصيرا بعنوان "عن ثورة" لصالح مؤسسة السينما في اليمن الجنوبي. وعرض عليه التلفزيون الفرنسي، القناة الثانية، العمل لصالحه في عام ١٩٨٠ فحقق له الأفلام التالية: "مصائب قوم" (١٩٨١)، "رائحة الجنة" (١٩٨٢)، "الحب الموؤود" (١٩٨٣)، "ڤيديو على الرمال" (١٩٨٤)، "العدو الحميم" (١٩٨٦)، "سيدة شيبام" (١٩٨٨)، "إلى معالي رئيسة الوزراء بينظير بوتو" (١٩٩٠). وهو يعمل حاليا على تحقيق فيلم عن الصداقة التي كانت تربطه بالباحث الفرنسي ميشيل سورا، والذي قضى وقتا في لبنان وهو رهينة في أيدي جماعة حزب الله. كما يعمل المخرج أميرلاي مع زميليه المخرجين محمد ملص وأسامة محمد على تحقيق سلسلة أفلام وثائقية عن شهادات شخصيات تمثل الذاكرة الحية للمجتمع السوري. أنجز منها فيلم "نزيه شهبندر: آخر الرواد" و"فاتح المدرس".

وفي هذا الحوار- الذي تم شفاهياً - يتحدث أميرلاي عن شجون تجربته التي لا تخلو من الخصوصية والتفرد، وعن مفهومه المتمايز لمفهوم السينما في إطارها الواسع والشامل.

اختيارك للعمل في الإخراج السينمائي، هل كان مرتبطا بإصرار مسبق لدراسة هذا اللون من ألوان الإبداع الفني، أم أن الأمر كان من باب المصادفة المحض؟

في الحوارات ، غالبا ما يكون من الصعب الإجابة على أسئلة مفصلية من هذا النوع، لارتباطها بالمرحلة التي وصل إليها الإنسان في تجربته أو لارتباطها بالأزمة التي يعايشها، وأنا برأيي أن عنصر نضج التجربة لدى الإنسان يؤثر كثيرا على إعادة قراءته لخياراته المبدئية فيما يتعلق بالتحاقه بمهنة ما، أو لأن المهنة اختارته بصدفة من صدف الحياة، والتي غالبا ما يكون معظمنا نتاجا لها، أي غالبا ما نكون نتاجا لمجتمعات لا تملك أبدا أدوات الاختيار، وإنما خياراتنا نكتسبها عبر تأثيرات اجتماعية أو أسروية وأحيانا - بيئية ثقافية - وهناك الكثيرون يختارون الاختصاص في مجال معين إمّا للفائدة المادية أو لأن هذا الخيار هو تعبير عن احتياج تعبيري معين، وليس بالضرورة أن يعرف ماهو هذا الاحتياج.

وفيما يتعلق بشخصي تحديدا، فإن التأثير الأولي جاء من خلال أخي غسان أي عبر علاقته المتعة مع الفن، وأنا أعتبر أن الموهبة عنده خلقت أكثر مما خلقت لدي، فقد كانت لديه موهبة وليدة أكثر من أن تكون مكتسبة، ونتيجة تأثري بشقيقي انجذبت طبعا لعالم البصر، فعندما كنت أراه يرسم اللوحات الفنية نقلا عن فنانين كبار، كنت أشعر أن ثمة علاقة جمالية بينه وبين الواقع، مضافا إلى هذه العلاقة وجود عملية تمرد وانفصال عن هذا الواقع، جعلاه يرفض مزاولة العمل.

وهناك أيضا ظروف أسرية تتعلق بفقداني لوالدي ووالدتي بسن مبكر، لكن هذا لا يعني أنه وبمجرد فقدان دعامة أساسية في الأسرة سوف يخلق نوعا من عدم التماهي مع مفاهيم مؤسساتية في المجتمع، والتي هي مؤسسة الأسرة، والتي يعني انكسارها في مرحلة الطفولة عدم وجود علاقة واضحة المعالم بيني وبين والديّ، سواء أكان الأب الذي فقدته مبكرا، أم والدتي التي لم أعرفها حتى في سنواتي الأولى، وهو الأمر الذي جعلني أعيش تحت كنف جدتي.

إذن فالواقع بالنسبة لي، ومنذ البداية لم تكن عناصره واضحة أو مطمئنة ولا حتى ثابتة المعالم، وإنما كان واقعا متحولا، الأمر الذي جعلني أضع مسافة بيني وبين الواقع، وإضافة إلى هذه المسافة كان في شخصيتي شيء من "الأرستقراطية" التي لازلت إلى الآن أجهل مصدرها، وإن كنت أرجع المصدر إلى عدم الشعور بالانتماء لهذا الواقع، وعدم الانتماء هذا ربما هو الذي منحني دلالة الترفع عليه، للحفاظ على هذه المسافة بيني وبين الواقع، الذي لم يقدم نفسه لي كحقيقة غير قابلة للنقاش أو للتحول والتعديل. مرة أخرى أقول : إن البداية كانت من خلال تأثري برسومات شقيقي، فحين كان عمري ما بين العاشرة والاثني عشر عاما رسمت رسومات كاريكاتورية تسخر من الواقع من خلال رؤيتها للمواطن المعوجة التي يمكن لفت النظر إليها بهدف تغييرها. فالنظرة الساخرة للواقع هي بداية علاقتي

مع شيء اسمه تعبير، وإلى حد ما نمت شخصيتي التعبيرية من خلال الرسم الكاريكاتيري، حيث أصبحت أنشر وأرسم في تلك الفترة إلى جانب الرسامين المعروفين.

ولكن في هذا السياق لدي مساءلة تتعلق بالثبات، فأنا اعتبر أنه وبمجرد أن اتسمت علاقة الإنسان بما يحيط به من أشياء وأفكار بالثبات، فمعنى ذلك أن هذه العلاقة قد ماتت وأصبحت بوضع مناقض مع المنطق الطبيعي للتطور، لأن الإنسان بحاجة دائما لأن يتجاوز الثوابت في العلاقات والأفكار، وهذا الكلام لا يعني أن يلغيها أو ينفيها، وإنما أن يقوم بتطويرها.

إذن فمن خلال الفن التشكيلي، وبعد أن دخلت كلية الفنون، شعرت أن ثمة شيئا ناقصا في علاقتي مع الصورة، والتي شعرت بأنها لا تشبع رغبتي للتدخل في الواقع ومناحرته أو "مناكدته"، على اعتبار أن الرسم الكاريكاتوري يبقى محدودا. وانطلاقا من هذا الشعور رغبت في السفر إلى أوروبا، لأنني شعرت بحالة عدم إشباع، لما يمكن أن تقدمه لي معطيات الواقع المحلي، سواء على مستوى التطور الحسي أو على مستوى المعرفة. وهذا الجانب في أسرتي كان موجودا، وخصوصا عند شقيقي الذي كان تواقا لامتلاك المعرفة بالموسيقى الكلاسيكية أو حتى في فن الرواية، وغيرها من الفنون الأوروبية، والتي كان يرغب بأن ينهلها من مصدرها الأساسي، بدلا من أن يتلقف ما يصله من ترجمات.

على أية حال وبعد أن سافرت إلى فرنسا لأدرس الصحافة، اكتشفت وبسرعة أن هذا الموضوع لا يعنيني كثيرا، فحاولت في عام ١٩٦٥ أن أدرس السينما في ألمانيا، لكن عاودت من جديد الانتقال إلى فرنسا، ولكن لأدرس هذه المرة المسرح وليس السينما. ولماذا المسرح وليس السينما ؟ لا أعلم فأنا لم تكن لدي رغبة بالمسرح، وحتى أنني لم أكن قد شاهدت آنذاك أي عمل مسرحي أو حتى قرأت مسرحية، فدرست المسرح دون أن تربطني علاقة حميمة مع هذا اللون الفني، ولكن خلال دراستي كنت اعتبر أنّ الشيء الأهم هو وجودي في فرنسا، الذي سيضطرني لمشاهدة المسرح الجديد، والذي كان في ذلك الوقت أي في منتصف الستينيات في بداية خلجاته الأولى. ومضى وقت فمللت من المسرح وتوجهت نحو السينما بدون أي خيار متقصد.

إذا كان خيارك للسينما ليس متقصدا، إذن كيف كانت البدايات، وكيف كانت تجربتك الأولى مع الكاميرا ومصدر تلك التجربة؟!

ما أن انتسبت إلى معهد الدراسات السينمائية، حتى تفجرت انتفاضة الطلاب الشهيرة عام ١٩٦٨، والتي أثرت على مساري الفكري، مثلما أثرت على مسار غالبية الشبان الأوروبيين من أبناء جيلي في تلك الفترة، والمجسدة في إدراك المعرفة والثقافة المعرفية، التي تستمد من الشارع وليس من المكتبات أو من أفواه المدرسين والأساتذة، لأنه في تلك الفترة كانت هناك عملية تزييف وابتعاد عن الواقع، مثلما كان هناك أيضا انفصال وانقطاع عن هموم الشعب والمجتمع.

وبعد أحداث الطلاب كانت لي أول تجربة، ولكن ليس لأنها كانت على تماس مع الواقع بصورة مباشرة، أو لأنها مبنية على مستند نظري وإيديولوجي، وإنما لأنها كانت المرة الأولى التي يكون لي فيها علاقة مع الكاميرا. فلأول مرة أنزل إلى الشارع وأعطي لنفسي مهمة لم يكلفني بها أحد، كي أصور ريبورتاجا وثائقيا أسجل من خلاله ما يحدث في الشارع، هذه التجربة كانت هي المرة الأولى التي ألجأ فيها للتعبير عن شيء. وهذا الشيء لم يكن يخصني مباشرة، ولكنه كان انعكاسا لتعبير ذاتي، أو لمرآة تريد أن تعكس فقط ما يحدث في الشارع.

لكن هذه البداية ورغم ما شكلته من انعكاس وتأثير على شخصيتي الفنية والفكرية، وعلى علاقتي بالسياسة، فهي لم تكن بداية موفقة، وإن كنت قد استفدت منها، فلأول مرة اكتشف شيئا اسمه "الوطن" ولأول مرة اكتشف شيئا اسمه "واقع"، انتمي إليه عبر الإيديولوجيا والفكر النظري وعبر أداة التعبير عن الواقع، يعني أن هناك جملة من الأشياء اجتمعت وفرضت نفسها على ملامحي، وبصراحة أنا لم اخترها ولم اختر السياسة ولا حتى السينما، وإنما وجدت نفسي فجأة ضمن مجموعة معطيات قامت بتشكيلي دون أن أشكلها أنا أو انتقيها، فالبداية كانت عبارة عن تجربة إيديولوجية سياسية من خلال أداة تعبير هي "الكاميرا".

وبعض نظريات السينما التي تنسجم مع هذا التحول، أو هكذا مدخل. يمكن أن تطلق على هذه التجربة، هو أنني "خطوة وراء خطوة" مضيت نحو شيء اسمه السينما في خدمة قضايا المجتمع، الذي أشعر ولأول مرة بأنني انتمي إليه، وهذا الانتماء كان إيديولوجياً وكان مهما لأنه الوحيد الذي أعاد علاقتي بالواقع، أو هو الذي ربط علاقتي وللمرة الأولى مع شيء اسمه واقع، لأنني كنت دائما مبتعدا عنه وأنظر إليه من فوق، فالإيديولوجيا كانت عبارة عن جهاز ضاغط أو أشبه بالحذاء الصغير، الذي حين نلبسه لأول مرة، نشعر بأنه ضيق وليس على المقاس، فيسبب ألماً ومسامير في القدمين، ولكن رغم هذا الشعور كنت أعلم أنه بهذا الحذاء سأذهب بعيدا في رؤية الواقع.

هذا الكلام الأخير، كيف يمكن لك التعبير عنه من خلال أفلامك التي أعقبت تجربتك الأولى المجسدة بتصويرك لانتفاضة الطلاب في فرنسا؟

إذا أردت أن اتكلم عن الأفلام التي صنعتها انطلاقا من هذه الرؤية، فهناك فيلمي الأول "محاولة عن وادي الفرات" ومدته ١٣ دقيقة. وهذا الفيلم رغم أنني لم أشاهده منذ عشر سنوات، إلا أنني لازلت أحبه كثيراً، لأنه كان دفقة عفوية تماماً على المستوى الحسي والتعبيري والسينمائي، ولأنني أيضاً صنعته بزخم وتوتر واستنفار للمشاعر، وهو يمثل بالنسبة لي أول علاقة حقيقية تربطني مع الواقع. وبالمناسبة حين صنعت هذا الفيلم، لم يكن قبلها قد أمسكت بكاميرا حقيقية أو أنتجت فيلما، كما أن هذا الفيلم كان قد نجا من براثن الإيديولوجيا التي كانت تسيطر على أفكاري في مرحلة السبعينيات، لأن أفلامنا آنذاك كانت ماركسية وتطرح سؤالاً دائماً: مع من أو ضد من؟

المهم أن فيلم "محاولة عن وادي الفرات" أعجبني كثيراً، لأنه كان عفوياً، إلا أن هذه العفوية نقلتني مباشرة إلى عمل مدروس ومنسق ومليء بالإحصائيات والدراسات، وهو يدور حول "الحياة اليومية في قرية سورية"، والفكرة ولدت أو تكاملت بمشاركة المسرحي السوري الكبير سعدالله ونوس، رغم أن الفكرة ذاتها ولدت قبل عام ١٩٧٠، أي قبل فيلمي الأول، ويومها أي في عام ١٩٦٨، كنت كغيري من الكثيرين نعتقد بأننا سنعود إلى المعركة، وبالتالي يجب أن نكرس حياتنا، على أساس أن مهمتنا فقط أن نلتقط أنفاس هذا المجتمع المعذب، الذي يقع تحت آلام الصراع الطبقي، ويمكن أيضاً تشبيه هذه المهمة بالحشرات التي تطير وتقف في زاوية من زوايا الواقع، كي تشاهد وتسجل ما يحدث، لتنقل هذه الصور إلى مكان آخر. إذن كم كان بمثل هذه العلاقة من غبن وإجحاف وتشف في الذات. تصور أن لديك أحاسيس وتستطيع أن تكتب وأن تعبِّر وترسم وتصور، لكن المشكلة بهذه الحالة تتحول فقط إلى مجرد مرآة، مهمتك تحسس الأماكن المشرقة في الواقع كي تسجلها وتصورها بعد ذلك، وهذا الحال لم يكن أمراً استثنائياً، وإنما هي حال جزء كبير من الذين مضوا على طريق الفن الإيديولوجي في تلك الفترة.

وبالنسبة لي وكوني من الأشخاص المغالين، لم أكن أقبل التعاطي مع الأشياء بوسطية، فرغم أنني ابن مدينة، اخترت فجأة الغوص في وحل الفرات، وبمياهه الملوثة، أي رميت بنفسي في البؤس، كما لو كنت أكفر عن ذنب ارتكبته. إذن فأنا صنعت هذا الفيلم "الحياة اليومية" بمنطق ومعايير تلك اللحظة، لذلك فهو لم يكن شهادة صادقة، وإنما كان تسجيلاً لفترة تاريخية معينة في المجتمع السوري.

إذا لم تكن راضياً عن فيلمك "الحياة اليومية" نتيجة المبررات التي ذكرتها، فيا ترى أين هو الفيلم الذي صنعته وشعرت بأنه ينسجم مع طموحاتك الفنية أو الفكرية؟

بعد فيلم "الحياة اليومية" مباشرة، ونتيجة التحول الفكري الذي شهده المجتمع السوري، فقد لوحظ أن وهم الطليعة السياسية قد انحسر، فمرحلة السبعينيات كانت منعطفاً مهماً، لأن الأفكار التي كانت متداولة بين الأحزاب والمنظمات التابعة لحركة التحرر الوطني، خضعت لتحولات متعددة. لكن هذه الأفكار صادرتها الأنظمة السياسية الحاكمة ومركزتها بيدها أو وضعتها تحت سيطرتها، وبالتالي فإن المثقفين شعروا كما لو أن هناك شيئاً قد فقدوه، وهذا الشيء هو الموقع الطليعي، بمعنى أو بآخر استيقظ المثقفون نتيجة هذا التحول على حقيقة جديدة عنوانها أن الذين يزاولون العمل السياسي في الوطن العربي يعتقدون أن هذا العمل لا يحتاج إلى ثقافة. وبالاتكاء على هذه الرؤية، فقد شعرت بضرورة أن أصنع فيلماً أحطمٍ من خلاله، النظرة القدسية لهذا الواقع، ومسلماته ومعطياته وعناصره، لأن المثقف إذا أراد أن يكوِّن علاقة مخلصة وصادقة مع هذا الواقع، فعليه أن يعترف بوجود التناقضات والتضادات التي يعيشها مجتمعه. مثلما يجب عليه أن يعتبر أن علاقته مع الواقع، هي علاقة غير مجزأة. ومن هنا، أي إذا مضى المثقف على هذا النحو من الفهم، فسوف ينشأ لديه شيء اسمه الذات الفنية أو واقع الفنان، والتي ستقوده للنظر إلى هذه

العلاقة بطريقة جدلية، لأنها أساس يتولد عنه عنصر " الرغبة"، الذي لم يكن موجوداً من قبل، على اعتبار أن الرغبة كانت ناجمة عن مهمة سياسية "إيديولوجية"، وهو الأمر الذي ينزع عنها عنصر "الرغبة" والذي هو من عناصر العلاقة الصحية مع مادة تعبيرية.

وكون هذه القضايا التي تحدثت عنها، يعيشها الفرد من خلال علاقته مع نفسه أولاً، ومن ثمَّ من خلال علاقته مع الواقع، وبعد ذلك علاقة الواقع مع ذاته - هذه العلاقات خمرَّت لدي الحاجة لأن أؤكدها في عمل آخر هو فيلم " الدجاج" والذي اعتقد أنه أكثر الأفلام قرباً لشخصيتي من ناحية نضج التجربة.

بمعنى أو بآخر، ليست هناك علاقة ودية بين الذات المعبرة والواقع، وإنما هناك نوع من تصفية الحسابات مع شيء اسمه "عينة اجتماعية" التي تقصدت أن أقول من خلالها بأنها هي المجتمع ككل. أي أصبح هناك علاقة جديدة، هي علاقة التحكم بعناصر ومادة هذا الواقع، التي أعادت لعلاقتي مع نفسي، حالة كانت بالنسبة لي بمثابة المنطقة الحرة. والمقصود في كلامي هذا، هو أن لا أكون خاضعاً لأدوات غير أدواتي ولا لاعتبارات غير اعتباراتي، خاصة التعبيرية منها . فخلال الأعوام المحصورة بين ١٩٦٨-١٩٧٥، أعدت تقريباً هذا الشيء الذي فقدته. من هنا نلحظ، أن فيلم "الدجاج"- حسب رأيي- فيه تمكن من ناحية استخدام أداة التعبير السينمائية، مثلما فيه أيضاً مستويات متعددة للتعبير عن الواقع، وأنا اعتبر أنه أكثر فيلم "ديمقراطي" صنعته، ذلك أنه يتيح الفرص لعدة قراءات، تصب جميعها في قناة واحدة، والتي هي إدانة هذا الواقع، أو إدانة لفكرة التغيير التي تسيطر على وعي هؤلاء الناس.

ففيلم "الدجاج" مَثَّل بالنسبة لي متعة حقيقية، لا تخلو من التسلية، وحال فيلمي هذا لم يكن كحال فيلم "الحياة اليومية". لأن عنصر التسلية ما إن يدخل إلى أعمالي، حتي تختل العلاقة بيني وبين أداة التعبير، وتصبح علاقة غير متساوية. وهذه الأداة وفي أي عمل من أعمالي، لم أكن أغفل أبداً، أنها كانت مجرد أداة فقط، أي لم يكن هناك أي تماه أو تقمص بين الذات والأداة، وأنا أسعى دائماً لأن تكون الحياة التي اختارتها الأداة، هي الأساس؛ بمعنى أنّ الأداة عبارة عن إكسسوار مهم لكنه بذات الوقت مكمل.

وأما بشأن موضوع الثقافة أو الفن فالأمر مختلف، فهو من الممكن أن يتحول إلى حالة مثلما هو الأمر في الذات الحياتية والفنية والثقافية، والتي تشكل جميعها في نهاية المطاف وحدة متكاملة، فقراءة كتاب أو مشاهدة عمل سينمائي، من شأنها أن تؤثر على قناعاتي، وتولد مشاعر مختلفة لا تولدها العلاقة المباشرة مع الواقع، ذلك أن هذا المصدر في تغذية الذات وبلورتها وتنميتها هو شيء أساسي غير قابل للانفصال.

وأمّا السينما فهي شيء مختلف بالنسبة لي، أي أن الذات الثقافية غير متماهية نهائياً مع الذات السينمائية، هذا إذا كنا نتكلم عن أدوات الذوات، فالسينما أداة، وهي أداة طالما أن التعبير بها متاح لي، وإنما ضمن شروط عدم دخولها في قناعات الذات الثقافية، فأنا ليست لدي الرغبة لأن أعدد مناحي التعبير. فهل أعمل مسرحاً أو هل أعود للرسم مثلاً؟ أنا لا أشعر بأنني عاجز أو غير قادر، وإنما أتساءل هل هذا السلوك هو "تنبلة" الحياة؟ وقد يكون ذلك استرخاء لأداة واحدة بدليل أنّ السينما كانت بالنسبة لي دائماً عبارة عن أداة عملية للتعبير عن الذات مثلما هي رغبة أيضاً في قول الشيء.

تحدثت طويلاً حول فيلمك "الحياة اليومية" و "الدجاج" ولكن ماذا بشأن أفلامك الأخرى، فهل تندرج في الإطار ذاته، وتحديداً في إطار فيلم "الدجاج" الذي تعتبره أفضل أفلامك؟

بالنسبة للأفلام الأخرى، فأنا اخترت أن أكون هامشياً، ولكن ليس في السينما وإنما في الحياة، أي أنني رفضت الوظيفة، ورفضت أن ترتبط اللقمة بالتعبير. وبالتالي سعيت بشكل دائم، لأن أكون مستقلاً، أي أن اتعامل بندية مع هذه المهنة، حتى لا أكون أجيراً لمؤسساتها ولا مقتاتاً من مردودها المادي. وهذا الأمر ساعدني لأن أكون مستقلاً، ولكن في السنوات الأخيرة، أي بعد عام ١٩٧٧ اشتد علي الحصار، لأسباب عديدة منها أن السينما التي أصنعها تدخل في إطار السينما المزعجة، غير القابلة للتكيف مع معطيات المرحلة، وهو الأمر الذي أفقدني فرص العمل. ولكن صدفة وبينما كنت في باريس عرض علي العمل في السينما، فرحبت بهذا العرض وقمت بصنع عدة أفلام، اعتبرها استمراراً طبيعياً وحتمياً لموقفي من السينما ومن الواقع ومن نفسي، وبالمناسبة فإنّ موقفي النقدي لعلاقتي مع السينما، لم يختلف لا قبل الهجرة إلى فرنسا ولابعدها، ومحاولاتي كانت دائماً ترمي لإيجاد لغة تعبير سينمائية، لها شخصيتها المتميزة، وحسب تقييم الآخرين فإن أفلامي كانت بمثابة الخط الفاصل بين الوثائقي والروائي، وبلغة أدق، فهي ليست وثائقية تماماً، لأنها لو كانت كذلك لأصبحت، عبارة عن نقل صورة "ميكانيكية" للواقع، وهي أيضاً ليست روائية، لأنها لم تترجم الواقع، وإنما هي ترجمة خاضعة للخيال ومستقلة عن الواقع، لكنها بالوقت ذاته، ليست مخالفة أو بعيدة عنه. وحتى الآن أحاول قدر الإمكان المضي على ذات الخط، رغم المشاكل التي من الممكن مواجهتها، فالعين الوثائقية والعين الروائية، تشكلان وحدة متكاملة، والتي هي صورة الأفلام. وبالتالي فأنا لا أشعر أن هناك انقطاعاً نهائياً، وإنما سمح لي بالخروج عن الواقع، الذي لا أخفي بأنه بدأ يضيق على مقاسي، كما بدأت أشعر بأن مساحة الفضول تجعلني، أخرج أحياناً عن نطاق المكان، الذي هو في بلادنا أشبه ما يكون بالمستنقع الراكد، وبالتالي، عندما يكون المستنقع راكداً، فالمفروض أن أصبح متحركاً، أي أن انتقل إلى بيئة أخرى وجغرافيا مغايرة، وهذا الانتقال وإن كان قد جاء عن طريق المصادفة المحض، لكنه ساعدني في تجربتي السينمائية، لأنّ الموضوعات التي تناولتها في المهجر، هي نفسها التي كنت أنوي تناولها، والمجسدة عملياً بعدم الصمت ورفض الاستكانة لواقع سلبي، فقد فيه الفرد حتى رد فعله تجاه الأشياء، مما يضطرنا الأمر بين الحين والآخر، إلى تعميق طريقة التعبير، بهدف التحريض على خلق ردود الأفعال لدى الأفراد في المجتمع، بمعنى أو بأخر فإن ما أقوم به، هو أشبه بمحاولة لإدخال "المسلة" في جسد إنسان ميت، وهي محاولة ضرورية كي أطمئن، إلى أنني لازلت انتمي إلى مجتمع حي، لم يمت بعد ولم يفقد المشاعر والأحاسيس.

وأمّا أفلامي اللاحقة، فيمكن تشبيهها بالقمر الصناعي (صناعي سينمائي) يدور حول المدار العربي، فأنا حين أذهب من سوريا إلى لبنان أو بالعكس- وبدون أية قراءة سياسية- أشعر أن هذين البلدين، عبارة عن سجادة واحدة، وإن كان لكل سجادة رسمتها أو نقشتها المختلفة، والسجادة عادة لا يتخللها طرف "مغبر" وآخر "نظيف"، وإنما إما أن تكون كلها "مغبّرة" وإما كلها "نظيفة". وبالنسبة لي العالم العربي بأكمله يمثل سجادة واحدة، وبالتالي

حين تحاول أن تنفض الغبار عن طرف من الأطراف، فإنّ الغبار سينبعث من بقية الأطراف الأخرى للسجادة، والذي أعنيه أيضاً أن قدميّ حين تطآن أي مكان من العالم العربي، فإن لا شيء يتغير، لأنك ستبقى في المكان ذاته، سواء ذهبت إلى مصر أو إلى الكويت، أو أي بلد آخر، لكن هنا يجب الإشارة أن بعض أعمالي اللاحقة، لم أوفق دائماً في موضوعاتها، وذلك يعود لمعيار، أنني لم أقم بصناعة أفلام "توصية" وإنما قمت بصناعة سينما، فخلال ١٤ سنة وبالرغم من الفرص الكثيرة التي أتيحت لي، لم أقم بصناعة سوى فيلم واحد كل عامين، والفيلم يستغرق تصويره عاماً كاملاً ما بين الاستطلاع والذهاب والإياب، رغم أنني لم أقع تحت ضغط الزمن الإنتاجي أو حتى تحت متطلبات العرض التلفزيوني.

فالموضوعات التي تطرقت لها، أحياناً كانت "تفلح" فيما أصبو إليه، وأحياناً أخرى العكس، فبعض هذه الأفلام، ورغم أنني صنعتها بمحض إرادتي واختياري، لكن هذا لايعني أنها كانت تعكس رغبتي، فهناك فيلمان أحدهما كان "غير زابط" وآخر قمت بصناعته خارج قناعاتي- وإنما ليس ضدها- وهذا الفيلم يتحدث عن ظاهرة الفيديو في الكويت، واسمه "فيديو على الرمال" واعترف أنني وقعت فريسة لظاهرة سطحية، فكان أشبه ما يكون بالفخ أو المصيدة، لأن الموضوع السطحي غالباً ما يكون بمثابة "الفخ" للسينمائي.

وأما الفيلم الثاني الذي صنعته خارج قناعاتي، هو فيلم "العدو الحميم"، ويتحدث عن واقع المسلمين العرب بفرنسا، وقمت بصناعته في وقت كانت فيه الجالية العربية المسلمة واقعة تحت ظلم الإعلام وضيم العنصرية الأوروبية، وبهذه الظروف كان لابدّ من البحث عن نافذة لعمل أي شيء، فاقترحت هذا الموضوع، وكان قد أدى غرضه، لأنّه الشهادة الوحيدة، التي كانت مختلفة عن كل المحاولات التي تصدت لموضوع الإسلام، سواء أكان في فرنسا أو في خارجها خلال تلك الفترة، وكانت غايتي من القيام بمثل هذه المبادرة، منح المسلمين الفرصة لإيصال صوتهم للإعلام، كي يقولوا أن الإسلام بالنسبة لهم، ليس خياراً سياسياً وليس خياراً تناحرياً، يرمي إلى التضاد مع المجتمع الفرنسي أو مع ثقافته ومعتقداته، وإنما الإسلام هو بحث أو متكأ أو ثقافة لأناس، يشعرون بالظلم وبعدم قدرتهم على تقبل المجتمع الفرنسي، ولا أنكر اليوم، أن هذا الفيلم ورغم أن الصحافة كتبت عنه بلغة إيجابية، إلا أنه لم يكن بالشكل الذي أردته، لأنني لو كنت أرمي إلى صناعة فيلم عن الإسلام، فلدي في هذا الجانب وجهه نظر مختلفة، لكنني غيبتها عن هذا الفيلم، وذلك لصالح إعطاء الفرصة للمسلمين ليتحدثوا كيفما يشاؤون ويرغبون للدفاع عن أنفسهم، بهذا المعنى فإن ما قمت به هو واجب أخلاقي محض.

ولو انتقلنا إلى فيلمك الذي يدور حول بينظير بوتو رئيسة وزراء الباكستان، فيا ترى هل يندرج هذا الفيلم ضمن إطار قناعاتك أم خارجها؟

هذا الفيلم يأتي ضمن إطار قناعاتي، لأنه شكل بالنسبة لي، شكلاً من أشكال التحدي، وذلك كرد فعل على الطريقة التي تعاطى بها الإعلام الغربي مع شخصية بينظير بوتو، والتي كاد أن يصنع منها ظاهرة أو أسطورة في العالم الثالث. فهذه الشخصية أي

بوتو صحيح أنها تمتلك صفات إيجابية، وحاربت مع حزبها السلطة التي أعدمت والدها، وتمكنت في نهاية المطاف أن تصبح رئيسة للوزراء في مجتمع يعتبر من أهم بلدان العالم الثالث الذي هو باكستان؛ إنما الذي استفزني هو الطريقة التي أحاط بها الغرب هذه الشخصية، خاصة وأن هذا الغرب، كان قد أبرز وعن قصد الجوانب غير الصحيحة وغير الدقيقة. فعلى سبيل المثال، تعاطي الغرب باستهجان مع وصول هذه المرأة إلى السلطة، وتساءل : كيف يمكن لامرأة ذات ثقافة غربية أن تصل إلى سدة الحكم في مجتمع إسلامي ذكوري؟ كذلك فهذا الغرب، حين حاول تجسيد مثل هذه الصورة، فهو كان عملياً يكرر صورة الخير والشر، الخير المتمثل بامرأة جميلة مثقفة، والشر المتمثل بـ ١٣٠ مليون ذكر ملتح سيكونون بانتظارها ، فهذا التبسيط بعناصر تناول الحدث من جانب الغرب، وجدت به مادة للتأمل، إذ كيف يمكن لي أو من خلال ذات الإعلام - أن اتمكن من كسر هذه الصورة؟ ولكن ليس بهدف الكسر ذاته وإنما من أجل وضع هذه الشخصية في مكانها الحقيقي. وربما من أجل هذا الأمر قبلت فكرة العمل، وذهبت إلى الباكستان وأعطيت لنفسي ما ينبغي من الوقت، لأدرس خبايا هذا المجتمع.

ولأن هناك صعوبات كثيرة واجهتني في تنفيذ العمل، فقد اخترت أن أضع بورتريه عن شخصية بينظير بوتو دون أن أراها أو أحادثها، وارتسمت صورتها في مخيلتي عبر أقوال وآراء وشهادات المؤيدين والمعارضين لها، من هنا استطعت الإلمام بهذه الشخصية ومعرفة الأخطاء التي ترتكبها بوتو خاصة من خلال المؤيدين لها الذين أوصلوها إلى السلطة.

ذكرت في البداية بأن شيئاً من سمات "الأرستقراطية" كان ينعكس على سلوكك الشخصي، ولأن الغالبية في المجتمع السوري ليست أرستقراطية، فهذا يعني أنك كنت تحجب نفسك عن الواقع وعن المكان الذي تنتمي إليه، فيا ترى كيف يمكن تفسير مثل هذه الإشكالية؟ وما هو معنى الوطني والمحلي برأيك؟

في المجتمع السوري، أن تكون أرستقراطيا وهامشيا، هذا لا يعني أبدا أنك لا تعرف مجتمعك، وإنما هذا الخيار هو الطريق الوحيد كي ترسم لنفسك موقعا في مكان معين، فإن تضع نفسك خارج هذا المكان لا يعني أبدا، أنك لا تعرفه أو لا تفهمه أو غير متعاطف معه، وإنما هذا الفعل هو محاولة لأن تترك مسافة متقصدة بينك وبينه، مسافة هي على المستوى العملي مستحيلة، لأنك ستقف في مكان معين الذي هو منتصف المدينة، وتريد أن تركب بنفس وسائل المواصلات وتأكل من ذات طعام الآخرين. ومعنى كلامي هذا، أن الهامشية هي هامشية فكرية - ثقافية وليست حياتية. ومن هنا فإن هذا الخيار هو "مثقفي" أكثر من كونه خيارا حياتيا وواقعيا، وأنا - برأيي - أن قصة المكان هي كذبة كبيرة، فالمكان إما مفروض عليك، وإما مختلق أو هو صدفة، والمكان الوحيد الذي استطيع اختياره هو الثقافة، لأنها الفراغ الحقيقي أو "الفضاء الحقيقي" التي يمكن أن اعتبرها مكاني ووطني الحقيقي، لأنني لم أنتم لها صدفة أو قسرا، ولأنها أيضا المكان الوحيد التي استطاعت وإلى اليوم أن تبقى فوق فكرة الأوطان، سواءً المصطنعة أو الأوطان الجيو-سياسية المختلفة، والتي غالبا

الصراع حولها أو الانتماء لها يبعث من الإنسان أبشع الأشياء وليس أجملها. لذلك -برأيي- أن الشيء الذي يرفع الإنسان، أو الرافعة الحقيقية التي تجعله ينتمي إلى وطن يشبهه، هو وطن الثقافة وليس مشاعر الانتماء لجغرافيا محددة.

لو وضعنا هذا الفهم في إطار الإبداع والإبداع الفني، أليست هناك من إشكالية؟ وبمفهومك ما هو المعنى الدقيق لكلمة "سينما وطنية"؟

بالنسبة لي ليست هناك أية مشكلة أبداً. فأنا أقمت في فرنسا لمدة ١٤ عاما، دون أن أفكر يوما واحداً، بأن أصنع فيلماً فرنسياً، ولكن هذا لا يعني أنني تمكنت من تجنيب ذاتي من التنازلات، وإنما المسألة ببساطة، هو أن المجتمع الفرنسي لا يعني لي شيئا على الإطلاق.

وأما بشأن الشق الآخر من السؤال أقول: كنت أنا وبعض أبناء جيلي من السينمائيين ربما أول من ابتدعنا السينما الوطنية في بلادنا، وذلك من باب مواجهة السينما المصرية، ولكن أقول الآن، بأن إطلاق شعار السينما الوطنية - آنذاك - كان قد تخلله شيء من "الشوفينية" لأنها تجسد المحلية وضيق الأفق، وربما كان الأصح الدعوة لسينما بديلة وبعد ذلك الدعوة لسينما وطنية، لذلك فإن الأسئلة التي يفترض أن تسأل: هل يوجد لدينا سينما أم لا يوجد؟ وهل هناك فيلم ينتمي بقوانينه ومفاهيمه ومعاييره إلى عالم السينما أو لا؟ السينما الوطنية وببساطة هي وطن السينما.

مقابلة مع خالد الصديق

صاغت هيئة تحرير مجلة **ألف** في خريف ١٩٩٤ مجموعة من الأسئلة المكتوبة خصيصا لمقابلة مع المخرج السينمائي الكويتي خالد الصديق، وذلك بمشاركة نقاد ومخرجين سينمائيين متابعين لأعماله السينمائية وسيرته الفنية. وقد ردّ المخرج ردا شفويا على الأسئلة المرسلة له ومسجلا على شريط، فقامت **ألف** بتفريغ الشريط وتحريره.

وخالد الصديق مخرج معروف عربيا وعالميا. وهو من مواليد الكويت وقد بدأ دراسته في الكويت ثم انتقل إلى الهند حيث واصل تعليمه الثانوي. وفي هذا الأثناء تدرب في التصوير السينمائي في سنترال ستوديوز ببومباي. ثم واصل دراسته وتدريباته السينمائية التخصصية العليا في الولايات المتحدة الأمريكية، انجلترا وإيطاليا؛ وحصل على درجة الزمالة من جامعة سانت ماري، بسانت انطونيو - تكساس، الولايات المتحدة الأمريكية في عام ١٩٧٥ وذلك لإسهاماته البارزة في الفن السينمائي. قام بتمويل وإنتاج وإخراج العديد من الأفلام الروائية الطويلة والأفلام القصيرة، كما قام بتأليف عدة سيناريوهات باللغتين العربية والإنجليزية. من أهم الأعمال الفنية التي قام بها فيلم "شاهين" (روائي طويل - لم يعرض بعد، ١٩٩٥)، "عرس الزين" (روائي طويل - ١٩٧٩)، "بس يا بحر" (روائي طويل - ١٩٧٢)، "مسرح الأمل" (وثائقي قصير - ١٩٦٩)، "وجوه الليل" (درامي قصير بالموجة الجديدة - ١٩٦٨)، "الحفرة" (درامي قصير - مقتبس من أفلام هيتشكوك، ١٩٦٦)، "الأمن الداخلي" (درامي قصير - ١٩٦٧)، "الرحلة الأخيرة" (درامي قصير - ١٩٦٦)، "الصقر" (وثائقي قصير - ١٩٦٥)، "المطرود" (درامي قصير - ١٩٦٤)، "عليا وعصام" (درامي قصير - ١٩٦٤). وقد شارك في إنتاج فيلم "غابة الحب" (روائي طويل - من إخراج الإيطالي البرتو بيويلاكوا، ١٩٨٥)، وفيلم "قلب الطاغية" (روائي طويل - من إخراج الهنغاري ميلوسْ يانتشو، ١٩٨٣). كما أن له اسهامات في مجال التليفزيون الكويتي حيث قام بإخراج العديد من التمثيليات والمسلسلات التليفزيونية والأفلام القصيرة وبرامج منوعة، كما عمل كمذيع أخبار باللغة الإنجليزية في إذاعة الكويت.

وقد حصل المخرج خالد الصديق على العديد من الجوائز العالمية عن أفلامه "عرس الزين" (ست جوائز من مهرجان باريس، اثنز، في أوهايو، الولايات المتحدة، تايبي؛ وثلاث جوائز من مهرجان بالي باندونيسيا)، "بس يا بحر" (تسع جوائز من مهرجانات شيكاغو، طهران، دمشق، قرطاج وقرطاجنة بأسبانيا؛ وجائزتان من كل من فينيسيا في إيطاليا وسان انطونيو بتكساس - الولايات المتحدة الأمريكية). وقد حصل أيضا على جائزة مهرجان طشقند الدولي عن فيلمه القصير "وجوه الليل" وجائزة مهرجان قرطاج عن فيلمه "الصقر".

كيف وصلت إلى احتراف السينما وإلى الإخراج السينمائي تحديداً؟

عندما كنت أدرس في المدرسة الشرقية في الكويت في بداية الخمسينيات لم تكن هناك دور للسينما والمجال الوحيد لعرض هذه الأفلام كان في البيوت .وفي المناسبات السعيدة كانوا يعرضون أفلاما على مقاس ١٦ ملم. وأول فيلم شاهدته في الكويت كما أذكر كان فيلم "بلبل وبطة" لإسماعيل ياسين وذلك كان في أحد البيوت المجاورة لنا في منطقة الشرق في بداية الخمسينيات.

بعد ذلك، ولأنني كنت أهمل الدراسة في الكويت، وكان الوالد - كمعظم تجار الكويت آنذاك - له علاقات تجارية مع الهند ففكر أن يرسلني إلى الهند للدراسة وأن يشرف مكتبه التجاري على ذلك. وعندما وصلت إلى الهند أُدخلت في مدرسة أمريكية إنجليزية اسمها مدرسة سان بيتر Saint Peter's High School. وطبعا الهند معروفة جدا في مجال السينما سواء في الأفلام الهندية أو الغربية. ومن هنا تدريجيا بدأت اهتماماتي بالسينما ومع الزمن كنت أهرب من المدرسة لحضور بعض الأفلام لدرجة أن المدرسين والمدرسات بدأوا يشتكون من غيابي والهروب من المدرسة في أوقات الدراسة ويقدمون شكواهم إلى مكتب الوالد. وكنت استغل الكثير من هذه الأوقات، لا لمشاهدة الأفلام فقط، بل لتعلُّم أمور فنية أخرى مثل الألكترونيات والالتحاق بمعاهد التصوير الفوتوغرافي وحضور استوديوهات الأفلام السينمائية ومنها أشهر استوديو وهو استوديو سنترال. وكنت دائما أساعد الفنيين في الأمور الفنية المختلفة، منها الديكور والأصباغ والمعمل والطبع والتحميض والصوت وكل ذلك طبعا بدون أي مقابل أبداً، والمقابل الوحيد أن يسمحوا لي بأن أساعدهم بأي طريقة ممكنة؛ وهذا كان كافيا لي. ومع الزمن وقبل إنهاء دراستي الثانوية هناك التحقت بمعهد سينمائي في بومباي وتم تدريبي على التصوير الفوتوغرافي والنواحي الفنية للفيلم السينمائي.

وكل هذه الأمور كانت تدور بمنتهى السرية بعيدا عن معرفة مكتب الوالد أو الوالد نفسه بها، حتى انتهيت من الدراسة في المدرسة الثانوية فطلبت من والدي أن أواصل دراستي التخصصية في مجال السينما. وطبعا رفض رفضا قاطعا وذلك لأسباب دينية ولتعصب الوالد الديني حيث كان يرى أن مجال السينما مجال اللهو والفساد وغيره. وهنا حدث نوع من التحدي من جانب الوالد حتى أنه أعادني إلى الكويت وحاول أن يقنعني أن اشتغل معه في تجارته في الكويت. وطبعا لم أُفلح في ذلك واستمرت عملية التحدي معه حتى التحقت بتليفزيون الكويت. وآنذاك لم يكن هناك أي إمكانية ولا معدات سينمائية. كان ذلك في سنة ١٩٦٣؛ فاضطررت أن ألجأ إلى التصوير بالفيديو وتصوير التمثيليات التليفزيونية وتعلمت مهنة الإخراج التليفزيوني في تليفزيون الكويت حتى جلبوا معدات سينمائية في قسم السينما، ومنها في سنة ١٩٦٤ عملت أول فيلم قصير كويتي(الذي يعتبر أول عمل كويتي قصير) مدته لا تتجاوز عشرين دقيقة عن قصة "عليا وعصام" ضمن برنامج "صور شعرية"، وصُوِّر هذا الفيلم خلال أربع أو خمس ساعات، وطبعا بدون صوت لأن هذا البرنامج كان يضاف عليه الصوت على الهواء مباشرة بالإضافة إلى الموسيقى التصويرية والعناوين.

وهنا وجدت أن الناحية المبدعة في أي عمل سينمائي هي الإخراج، فركزت كل جهدي في الإخراج، وفي كتابة السيناريو - لأنها متصلة اتصالا مباشرا بالإخراج - ومن هنا تابعت رحلتي الفنية بصورة مركزة في هذين الجانبين. بعد ذلك عملت عدة أفلام قصيرة درامية وتسجيلية ووثائقية منها فيلم "الصقر" و"المطرود" و"الرحلة الأخيرة" وأول مسلسل تليفزيوني كويتي باسم "قاتل أخيه"، و"وجوه الليل"، و"مسرح الأمل" وغيرها حتى قررت في سنة ١٩٦٩ - ١٩٧٠ أن أعمل أول فيلم روائي طويل في الكويت والخليج.

ما هي الدوافع الذاتية والوطنية التي جعلتك تختار موضوع "بس يا بحر" كأول تجربة لك في السينما الروائية؟ لقد قمت عبر هذا الفيلم بإخراج أهم عمل روائي مرتي كويتي، وذلك منذ أكثر من عشرين عاماً، وقد نجح هذا الفيلم نجاحاً باهراً في المهرجانات السينمائية في بلاد عديدة، وكان مفاجأة على جميع المستويات. كيف فسّرت أسباب هذا النجاح في حينه وما تقييمك له اليوم؟ لقد كتبت دراسات كثيرة عن "بس يا بحر" من وجهات نظر متباينة، فهل هناك بينها ما يتوافق مع غرضك في عمل الفيلم؟ وما موقفك من رأي البعض بأنه عمل يصلح لدراسة أنثروبولوجية؟ يا حبذا لو استطعت أن تعلق على بعض ما تختاره من الدراسات عن هذا الفيلم؟

عندما كنت أمثل دولة الكويت في مهرجانات الأفلام القصيرة والتليفزيونية من خلال أفلامي كنت أواجه بصورة مستمرة بأسئلة غريبة من نوعها عن الكويت، ومنها أن الكويتيين مولودون بمعالق ذهبية بأفواههم، وذلك بسبب الثروة النفطية! وبسبب تركيز وتكرار هذه الأسئلة فكّرت أن أقدم عملا أعرض فيه كفاح آبائنا وأجدادنا الكويتيين قبل اكتشاف البترول. وطبعا هذه الانطلاقة كانت من ناحية ذاتية أولا، ولأهداف وطنية بحتة. وبدأت أبحث عن الموضوع المناسب لمدة طويلة جدا حتى وقع الاختيار على قصة **بس يا بحر** للكاتب عبد الرحمن الصالح. وبمجهود كبير كتبنا السيناريو بالمشاركة مع المؤلف عبد الرحمن الصالح نفسه وباشتراكي أنا والأستاذ ولاء صلاح الدين والأخ سعد الفرج . وأحببت - من خلال هذا الفيلم كما ذكرت - أن أبين للعالم كفاح الشعب الكويتي والخليجي ضد الطبيعة - والطبيعة هي البحر عندنا - لأبين حياتهم القاسية قبل اكتشاف النفط. ومع أن هذه العملية كان بها نوعا من المجازفة، لكن الاندفاع والحماس وجنون السينما أيام الشباب جعلوني أنسى كل هذه الجوانب الخطرة منها. حتى على سبيل المثال كانت لي اتفاقيتان مع اثنين من نجوم السينما في العالم العربي ليشاركوا معي في هذا الفيلم وفي آخر لحظة فضّلت أن استبدل هذه الشخصيات بشخصيات كويتية بحتة مئة في المئة وذلك لكي يكون الفيلم كويتيا من جميع النواحي.

ومن الصعاب التي واجهتنا في هذا العمل أن الممثلين كلهم كانوا غير محترفين، ولهم وظائفهم اليومية في دوائر الوزارات الحكومية، وكنت مضطرا أن أسجل أو أشتغل معهم فقط في العطلات الرسمية وكل يوم خميس أو جمعة، حسب ظروفهم وظروف عملهم وطبعا كانت هناك صعاب ومشاكل كثيرة حتى أنجزت تصوير الفيلم في زمن قياسي، فقد كان

التصوير في حوالي أربعة إلى خمسة أشهر. وطبعا كان كل يوم جديد يمثل تحديا لنا، في ظل ظروف قاسية، قاهرة، خارجة عن إرادتنا، وبدون أي خبرة سينمائية سابقة في مجال الأفلام الروائية الطويلة؛ ولله الحمد تخطينا كل هذه الصعاب والمراحل وأنجزنا الفيلم من ناحية التصوير فقط أما النيكاتيف (negative) السالب للفيلم فقد حمض في تليفزيون الكويت وأتم المراحل الفنية الأخرى في استوديو مصر في القاهرة. وعندما أنهينا الفيلم في الشكل الأوّلي، عرض على بعض النقاد والصحفيين عرضا خاصا جدا، وأشادوا بالفيلم قائلين بأنها تجربة غير متوقعة من دولة ليس فيها أي تاريخ وتجارب سينمائية في أفلام روائية طويلة في السابق. وكانت المقالات التي كتبت عن الفيلم حسب ما أذكر مشجعة جدا، وكان لها صدى كبير وتأثير كبير في حياتي العملية؛ وكذلك بالنسبة للفنانين الذين عملوا معي أيضا، لأنهم حضروا هذا العرض في القاهرة وتشجعوا من رد الفعل والترحيب بالفيلم.

ونجح هذا الفيلم في المهرجانات العديدة التي عرض فيها - فقد حاز حتى الآن على حوالي تسع جوائز سينمائية عالمية منها جوائز مهرجان طهران، مهرجان دمشق، ومهرجان فينيسيا، ومهرجان قرطاج، ومهرجان شيكاغو بأمريكا، ومهرجان قرطاجنة في أسبانيا وجوائز غيرها - وأعتقد أن سبب النجاح الباهر لهذا الفيلم يرجع إلى أنه منفذ بصدق، وحماس مخلص وصادق، وفي بيئة غريبة لم تعرض من قبل على العالم بهذا الشكل. وطبعا هناك آراء كثيرة وتحاليل كثيرة كتبت عن هذا الفيلم. أما أنا فمن خلال هذا الفيلم أحببت أن أقدم صراع الإنسان الكويتي أو الخليجي في كفاحه مع الطبيعة (الطبيعة طبعا هنا هي البحر) من أجل لقمة العيش في ثلاث جولات؛ الجولة الأولى انتصر فيها البحر، والجولة الثانية كانت التعادل، والجولة الثالثة كانت انتصار البحارة أو الغواصة (غواصة اللؤلؤ) على البحر كما ينتصر البطل ويجلب ما كان يتمناه (وهو اللؤلؤة الكبيرة). وكما أتذكر فإنني من خلال هذا العمل أحببت أن أقدم - غير الكفاح المرير لشعب الخليج ضد الطبيعة - زاوية وأسلوبا وفكرا جديدا في المعاملة السينمائية، وذلك بإبراز أو عرض العادات والتقاليد الكويتية وأحبكها حبكة درامية لصالح الخط الدرامي (أقصد بذلك أن أوظف العادات والتقاليد والجانب الأنثروبولوجي توظيفا دراميا مع الخط الروائي للفيلم) وأظن إلى حد ما أن هذه المحاولة قد نجحت. وهذه النقطة هي سبب من أسباب نجاح الفيلم على هذا المستوى ففي رأيي أنه من خلال أي فولكلور أو عادات وتقاليد نجد الدافع وراءها دراميا في البداية، عند ظهورها إلى الوجود، وتستمر هكذا مع الأجيال. وفكرت أنه يجب علي أن أعرض هذه الأمور من خلال خط درامي، أي توصيلها دراميا وابراز وظيفتها الدرامية، فكل الأشياء الفولكلورية الموجودة في الفيلم موظفة دراميا. وكما أن البعض يرى في هذا العمل تناولا أنثروبولوجيا؛ فأظن أن بالإمكان اعتباره صالحا كمرجع سينمائي لدراسة أنثروبولوجية لبيئة الكويت قبل النفط. وأظن أن المادة الوحيدة المرئية الموجودة في العالم عن الكويت قبل اكتشاف البترول هو فيلم "بس يا بحر" لأنه يعرض جميع الجوانب الحياتية قبل دخول عامل النفط، بما في ذلك الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والبيئية، وكذلك طبعا العادات والتقاليد. فهذه النواحي ساهمت في نجاح الفيلم نجاحا منقطع النظير على جميع المستويات لدرجة أنه من الممكن أن أقول بعد "بس يا بحر" ظهرت عدة أفلام عربية عالجت مادتها بنفس الطريقة، يعني الخط الدرامي فيها مطعّم بالعادات والتقاليد، ابتداء من "عزيزة"، الفيلم التونسي لعبد اللطيف بن عمار (سنة ١٩٧٧-١٩٧٨) وحتى آخر فيلم على نفس الغرار شاهدته سنة ١٩٨٨، وهو فيلم "عرس الجليل" للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفي.

قيل إنك عدلّت في بناء وأحداث رواية عرس *الزين* للطيب صالح عندما أخرجتها فيلماً. كيف ولماذا كان هذا؟ وهل التغيير في العمل الأدبي ضرورة عند نقله إلى السينما؟ يرجى توضيح الرد بأمثلة من عرس *الزين* (الرواية والفيلم).

وقع اختياري على رواية **عرس الزين** للطيب صالح لسبب بسيط جدا فقد وجدت من خلال قراءتي لهذه الرواية القصيرة أو المتوسطة في الطول أن هناك نقطة مهمة جدا يجب أن نتطرق إليها أنا أو غيري ونعرضها للجمهور. والنقطة هذه جاءت في الرواية بصورة مبسطة جدا وهي النفاق الديني في المجتمعات الإسلامية ورأيت وفضلت أن استغل وأقوي هذا الخط وأبرزه بشكل ملحوظ، لذا كان يجب علي أن أقوي وأركز على هذه الزاوية أثناء بنائي للخط الدرامي للرواية، وبالذات في دور شخصية الإمام. ولقد وجدت أن هذه النقطة مهمة جدا خصوصا في المرحلة التي نمر فيها. والنقطة هذه لم تتبلور أو تعرف في السينما في السابق فلذا كان من الضروري تقوية هذا الجانب أو هذا الخط في الفيلم، وهذا شكل نوعا من التعديل في رواية **عرس الزين**؛ هذا بالإضافة إلى اهتمامي بالعادات والتقاليد والجانب الأنثروبولوجي في العمل الأدبي وفي البيئة السودانية الغنية .وكان يهمني استغلال هذه الجوانب بصورة درامية مرة ثانية لأوظفها للخط الدرامي والخط الروائي للفيلم، وهذه النقاط بالإضافة إلى نقطة أخيرة - لو تذكرون - أن رواية **عرس الزين** كتبت بأسلوب فريد من نوعه في الرواية العربية إذ أن كل شخصية خصصت لها فصل واحد في الخط الروائي يعني أي شيء يتعلق بهذه الشخصية جاء بصورة منفصلة في فصل واحد مخصص لهذه الشخصية وكان علي أن أحيك جميع هذه الفصول أو جمع هذه الشخصيات من خلال سرد الفيلم من البداية حتى النهاية.

فهذه النقاط كانت حاسمة في عملية النقل من رواية **عرس الزين** للطيب صالح إلى فيلم "عرس الزين" الذي قمت بإخراجه. فمن الضروري في كثير من الأحيان أن يتم هذا التغيير عند تحويل رواية أو أدب منشور إلى فيلم سينمائي، وذلك لحبك الأحداث وشد المشاهد من خلال الفيلم. إن مشاهدة الفيلم تختلف كليا عن قراءة رواية، لأن الرواية ممكن أن يقرأها الإنسان وإذا أحس بأي ملل خلال الصفحات الأولى من الكتاب، ترك الكتاب جانبا، ليواصل قراءته بعد يوم .. يومين .. أسبوع .. أسبوعين .. شهر. وممكن أن يعود ويكرر القراءة ويواصل قراءته للرواية، حتى من حين إلى حين، إلى أن يشده الكتاب أو الرواية عند نقطة أو حدث معين، أما في الفيلم السينمائي فالعملية تختلف تماما ومن الخطر جدا ألا يشد الفيلم المشاهد من الدقائق الأولى ويبقيه على مقعده لاستمرارية العرض ولاستمرارية المشاهدة حتى النهاية. فإذا انفلت الجمهور أو المشاهد من متابعة الفيلم من الدقائق الأولى فالفيلم يعتبر فاشلا.

أما من ناحية فيلم "عرس الزين" ومحتوياته الأنثروبولوجية والعادات والتقاليد المحلية الجميلة الموجودة في الفيلم فأنا اليوم أنظر لها كأنها جاءت - إلى حد ما - مكثفة وذلك يرجع إلى أنني قد أكون انجرفت مع جمالها والقيم والرموز الأنثروبولوجية الموجودة فيها.

لقد أنجزت ثلاثية خاصة بالبيئة، ولكنها بيئة لا تتكرر. ففي فيلم "بس يا بحر" تجد البحر وصيد اللآلىء، وفي "عرس الزين" تجد القرية وصراع القوى فيها. أما في "شاهين" فنجد الصحراء وموتيف الرحيل. وهي أيضاً ثلاثية خاصة باللهجة، فالفيلم الأول يوظف اللهجة الكويتية والثاني السودانية والثالث الأجنبية. كما أن ثلاثيتك تنطلق من نصوص أدبية. هل هناك وراء الثلاثية مشروع سينمائي يترجم نظرية محددة؟ هل هي تنويع على محور فني ثابت أو هاجس إبداعي مقيم؟ هل تحاول مثلاً أن تلتقط روح المكان وتبرزه في أعمالك؟ هل تبدأ بنص أدبي يسيطر عليك فتحوله إلى فيلم أم أنك تفكر في موضوع فيلم ثم تبحث عن نص أدبي يحقق الموضوع الذي في ذهنك؟

من الأعمال التي أنجزتها "بس يا بحر" و"عرس الزين" و"شاهين" . إن "بس يا بحر" لم يكن عملا أدبيا. كل ما هنالك كانت قصة قصيرة وبعدئذ كُتبَت بطريقة مفصلة من الكاتب عبد الرحمن الصالح، أما "عرس الزين" ففعلا كان عملا أدبيا للطيب صالح و"شاهين" قصة للأديب الإيطالي بوكاتشيو، مقتبسة من قصصه القصيرة بعنوان **ديكاميرون** [القصة التاسعة المسردة في اليوم الخامس]. وأنا عملت لها الاقتباس وكتبت هذا السيناريو بشكل فيلم روائي طويل مع كاتب سيناريو من إنكلترا جون هاوليت .وأيضا في هذه الرواية القصيرة، بل القصيرة جدا (عبارة عن ٧ صفحات فقط) حاولت – من خلال هذا العمل الذي يرجع تاريخيا إلى العصور الوسطى – أن أقدم رحلات القوافل العربية من شبه الجزيرة العربية في العصور الوسطى في مسيرتها على "طريق الحرير" Silk Route . وبذلك أبين دورنا الريادي في نقل الحضارات من العالم الشرقي إلى العالم الغربي؛ وأيضا هذه العملية جاءت بعد إلحاح وتكرار الأسئلة التي طرحت عليَّ عن ماضي أو حضارة الجزيرة العربية أو شبه الجزيرة العربية. ورأيت أن من واجبي أن أقدم شيئا أبين فيه أهمية حضارتنا وتاريخنا فجاءت الفرصة في أن أقدم هذا العمل من خلال العرض الذي جاءني مع الإيطاليين لعمل هذا الفيلم.

وطبعا هذه المواضيع أو الأفلام أو الثلاثيات كما تسمونها جاءت من خلال تنويع فني أولا – تنويع فني وتقديم عمل جاد مختلف عن السينما التجارية الهابطة وفي نفس الوقت سعيت في هذه الأعمال أن أبين الأبعاد التاريخية والحضارية لنا. فبالطبع هذه الأعمال لها أبعادها وترتبط بروح المكان والبيئة والزمن . وهذه الأعمال كلها طبعا ترتبط أيضا بالحالة النفسية أو المرحلة الظرفية التي أكون فيها عندما اختار العمل، والتي تسيطر عليَّ طبعا من البداية حتى أقع على القصة المناسبة وأحول هذه القصة إلى فيلم سينمائي. وفي حالات أخرى تكون عندي أفكار معينة منذ زمن وأكون في انتظار الوقت المناسب لتنفيذ هذه الأعمال وعلى سبيل المثال في الوقت الحاضر عندي بعض الروايات والسيناريوهات مكتوبة جاهزة، أنا كاتبها شخصيا وبانتظار الوقت المناسب لأنفذها، إذا الظروف شاءت أو جاءت وأحيانا ألقي نظرة أو فجأة تقع في يدي رواية فريدة وغريبة وأرى أن الوقت مناسب لتقديم هذا العمل من خلال الشاشة، فأقوم بذلك. وأفضل – إذا رأيتُ الوقت مناسبا لإخراج هذا العمل – أن أقوم بذلك توا وأوجل تنفيذ أعمالي القادمة إلى المستقبل وبعد إنجاز هذا العمل.

كان أول فيلم لك تسجيلياً عن عادات الصقور، وآخر فيلم روائي لك يحمل عنوان "شاهين". هل هناك علاقة خفية بينهما؟ ومن اللافت في أفلامك الروائية العكوف على المراسيم والطقوس خاصة تقاليد ما قبل دخول الأجنبي في "عرس الزين" وتقاليد ما قبل النفط في "بس يا بحر". هل أفلامك الروائية استمرار لك كمخرج تسجيلي أم أنك تبحث عن الأصالة وتحاول توثيقها في المتخيل عندما تختفي من الواقع؟

عندما أنجزت في سنة ١٩٦٦ الفيلم التسجيلي "الصقر" عن طريقة الصيد بالصقور؛ وقعت - في الحقيقة - في غرام هذا الطائر الفريد الجميل وكنت طوال الوقت بانتظار الفرصة المناسبة للحصول على قصة أو رواية تصلح لعمل فيلم روائي طويل والشخصية الرئيسية لهذا العمل تكون الصقر. فشاءت الظروف أنه لما عُرِضَ عليّ عمل فيلم "شاهين"، وهو عمل مشترك مع إيطاليا (والقصة كما ذكرت للأديب الإيطالي بوكاتشيو) وإن الشخصية الرئيسية في هذه الرواية كانت الصقر فوجدت أن حلمي قد تحقق وجاءتني الفرصة والقصة الملائمة والمناسبة لأنفذ ما كنت أتمناه من سنة ١٩٦٦ حتى ١٩٨٠، يعني خلال ١٤ سنة كنت أحلم أن أعمل فيلما روائيا طويلا عن الصقر... فجاءت الفرصة والظروف المناسبة، ففعلا وجدت ضالتي في أن أقدم شخصية الصقر بالصورة الجميلة التي كنت أتمناها. في حين أن هذه الصورة ما كان بإمكاني أن أقدمها من خلال الفيلم التسجيلي الذي عملته، فالمجال ضيق جدا في عمل الفيلم التسجيلي. فلابد أن يستبعد إبراز شخصية هذا الطائر في الخط التسجيلي والوثائقي. ومن الواجب أن أكون مخلصا في هذا الجانب عندما أقدم أنا أو أي شخص آخر عملا تسجيليا أو وثائقيا. أما الأفلام الروائية التي عملتها في السابق فلا علاقة لها بأنني مخرج أفلام تسجيلية أو مخرج سابق للأفلام التسجيلية. كل ما هنالك، كما ذكرت في السابق، رأيت من واجبي استغلال هذه الناحية بصورة رائدة لم تحدث في السابق، استغلال العادات والتقاليد والطقوس استغلالا دراميا وتوظيف هذه الأشياء لصالح الخط الدرامي. وفي آن واحد تساعدنا هذه الناحية على توثيق هذه الطقوس قبل اختفائها من الواقع وقبل خلخلتها وتفككها بأثر المدينة. ويمكن لهذه الأشياء أن تدوم من خلال الأفلام ومن خلال خط درامي أو احتواؤها في فيلم درامي للأجيال القادمة. وبذلك تبقى على قيد الحياة حتى ولو من خلال عمل مرئي كالأفلام السينمائية مثلا.

اقمت فيلم "شاهين" عام ١٩٨٥ كإنتاج مشترك مع إيطاليا، وهو فيلم يصور رحلة لمغامرين أوروبيين يحاولان تتبع رحلة ماركو پولو. ما هو الصراع الرئيسي في الفيلم كما تراه؟ وما رمزية الطيور فيه؟ يرجى توضيح منطلقك ورؤيتك في هذا الفيلم والسبب في عدم عرضه وتوزيعه.

المعروف عن الصقر أنه رمز الأرستقراطية والشجاعة والعنف. بالإضافة لتأكيد هذه النواحي فَضّلت وأحببت أن أقدم هذا الطائر بالوجه الآخر له وهو وجه الوفاء والإخلاص. إن هذه الجوانب الأرستقراطية موجودة عندنا في الخليج - حتى هذا اليوم - فالصقر يمثل البعد

الأرستقراطي عندنا على غير ما كان في العصور الوسطى والأزمنة السابقة. أما جانب الإخلاص والوفاء، فلم يقدم في السابق في أي عمل من قبل لأن الطائر هذا - فعلا وحقيقة - طائر أليف ويمكن أن يكون ممثلا للوفاء والكرم والإخلاص.

أما الخط الرئيسي، أو الصراع الرئيسي، في فيلم "شاهين" فهو عبارة عن قصة عاطفية عنيفة لم تحدث في السابق ولن تحدث في المستقبل. ومن خلال هذه القصة حاولت أن أبرز هذا البعد العاطفي في العصور الوسطى بأسلوب رومانسي له طابع تلك العصور وبين جنسيات مختلفة، وأديان مختلفة، وعلاقتهم العاطفية مع بعضهم البعض. وكما ذكرت فالفيلم يعرض أيضا ويؤكد الجانب الحضاري لنا كتجار للقوافل في العصور الوسطى، وأهميتنا في تلك العصور في نقل الحضارات من الشرق القديم إلى الغرب، في حين أن أوروبا كانت تعيش في عصور الظلام آنذاك وبالذات في الفترة عندما كنا نحن كعرب نجوب العالم من شرقه إلى غربه، وفي حين أن الغربيين كانوا يأتون إلى مناطقنا بحثا عن حافة الأرض غير مدركين أن الأرض كروية عكس ما كنا نحن نعرف في تلك العصور.

هناك عدة أسباب وراء عدم عرض الفيلم منها أسباب مادية حدثت قبل الغزو العراقي للكويت وذلك بسبب انهيار سوق البورصة في الكويت لأنني كنت متورطا في هذا السوق بشكل ما، وحل هذا الموضوع أخذ وقتا حتى انتهيت من هذه المشكلة. بعد ذلك حدث لي مشاكل صحية لمدة ثلاث أو أربع سنوات وعندما كنت جاهزا لأكمل الفيلم، أقصد من النواحي الفنية الأخرى غير التصوير - تصويره منتهون منه من زمان - حدث الغزو العراقي للكويت وآنذاك كنت في أمريكا بدعوة رسمية من وزارة الخارجية الأمريكية قسم الإعلام - لملتقى السينمائيين في أمريكا - وعند عودتي للكويت وجدت أن جميع إمكانياتي ومعداتي ونسخة العمل - الفيلم - والمواد الأخرى التابعة للفيلم كانت مدمرة ومسحوقة ومنهوبة وهذه النقاط أخرّت كثيرا من الفيلم، ولله الحمد أن موضوع الفيلم لم يصبح قديما ولن يصبح قديما وهذه ميزة كبيرة. أنا أظن الآن أن الفيلم شارف على الانتهاء وسيعرض قريبا.

أنت سينمائي في بلد لا صناعة للسينما فيه، وهذا الوضع لابد أن يخلق لك المشاكل والمصاعب عند العمل. حدثنا عن بعض الصعوبات التي واجهتها وكيف تمكنت من تجاوزها؟ وهل فرضت قيداً على إبداعك السينمائي؟ يرجى الاستشهاد - على سبيل التوضيح - بأجزاء محددة من أعمالك تشرح فيها انعكاس هذه الصعوبات والقيود.

سؤال جميل. قبل الدخول في تصوير فيلم "بس يا بحر" حاولت إقناع الجهات المسئولة في الكويت في أوائل السبعينيات أو أواخر الستينيات بتمويل أفلام روائية طويلة ومع الأسف لم أنجح في ذلك. فجازفت بعمل فيلم "بس يا بحر" بنفسي وعلى مسئوليتي والمجازفة كانت فعلا تستحق والسبب في ذلك كان كي أثبت لهم - للمسئولين في الكويت - وأظهر لهم أهمية العمل السينمائي حتى أحصل على موافقتهم ومباركتهم للأفلام الروائية القادمة لكن مع الأسف خاب ظني. وبعد تفكير عميق حاولت وفكرت أن أعمل عملا ثانيا، ومن المحتمل أن أنجح بعد هذا العمل في إقناع المسئولين في تبني واحتضان صناعة الأفلام الروائية الطويلة.

إن صناعة السينما أي تصنيعها وعمل أفلام روائية طويلة لا مجال لها في الكويت. إن السينما تكون صناعة بالشكل والمفهوم العادي الذي نعرفه للصناعة عندما تقوم على كثافة سكانية وهذه الناحية الرئيسية والمهمة منها لا توجد في الكويت. وحتى بعد أن حاولت أن أثبت للمسؤلين من خلال عملي الثاني أن يحتضنوا الأعمال الروائية الطويلة، مع الأسف لم يحدث ذلك. فالمرحلة الثالثة والمحاولة الثالثة كانت "شاهين" - وطبعا - حتى هذا اليوم لم يخرج الفيلم للنور. وطبعا هناك مصاعب كثيرة وعديدة، منها أن السوق السينمائي صغير في الكويت وحتى في الخليج، وذلك بسبب قرصنة أشرطة الفيديو والأفلام الروائية الطويلة من خلال أشرطة الفيديو. وكثير من الناس في العالم ينظرون للكويت على أنها دولة غنية ولها ثروات نفطية كثيرة ودائما ينظرون لي بأنني - وبكل سهولة - يمكن أن أمول أفلامي الروائية الطويلة في الكويت ومن السهل جدا عمل هذه الأفلام. والعكس صحيح، ولذا رأيت أن من المستحيل أن أواصل عمل الأفلام الروائية الطويلة ولذا بدأت ألجأ للدول الصديقة التي أعرفها وأعمل أفلاما مشتركة معها، بحيث إنني أجنب نفسي خطر تمويل الفيلم ذاتيا وفي نفس الوقت أجد من خلال هذه الأعمال المشتركة أسواقا جديدة لأفلامي وذلك من خلال المشاركين معي. وهناك مشكلة ثانية تواجهني دائما في الأماكن التي أذهب إليها في التصوير، فدائما جميع المتطلبات للفيلم تكون أسعارها مضاعفة بشكل خيالي لكوني كويتي الجنسية، وهي مشكلة كبيرة لا أعرف كيف أحلّها. على سبيل المثال واجهت هذه المشكلة في السودان عندما كنا في القرى السودانية في فيلم "عرس الزين" وكذلك حدث نفس الشيء في الهند. وفي الهند كانت المشكلة واضحة ومتضخمة، وذلك لعدة أسباب: السبب الأول أنه معروف في الهند عندما صورنا "شاهين" أن السينمائيين يبذخون في الصرف لأفلامهم، هذا من ناحية، ومن الناحية الثانية أن معي فريقا وفنيين أوروبيين أيضا معروف عنهم أنهم يصرفون كثيرا ويُستغلون من قبل الهنود؛ والمشكلة الكبرى أو الكارثة الكبرى كانت أنني كويتي الجنسية.

فهذه المشاكل الثلاث بصراحة جاءت بمصاعب كثيرة من نوعها لا أظن أن أي سينمائي بجنسية أخرى يواجهها. هذا بالإضافة إلى مشاكل رقابية مشددة جدا في الكويت والخليج وطبعا إلى الآن استطعت أن اتجنب هذه المشاكل الرقابية لأن أعمالي كلها منصبة في اتجاه إنساني اجتماعي وتختلف عن الأفلام التجارية الهابطة التي تستغل الإثارة والعنف - الإثارة الجنسية بأنواعها المختلفة والعنف في أشكاله المتعددة - أما مستقبلا، فهذا أمر صعب أن أتحدث الآن عنه فقد ذكرت أن العمل الذي أعمله هو الذي يحدد المشاكل التي يمكن أن أواجهها. طبعا كثير من الجوانب الرقابية تؤثر على الإبداع والحرية في التعبير السينمائي في أعمالي، وأثناء كتابة السيناريو علي أن اتجنب الناحية هذه واستبدلها بالأشياء المقبولة رقابيا. فبصريح العبارة هناك رقابة ذاتية من قبلي أنا قبل الرقابة الحكومية على أعمالي، وبالطبع هذا يؤثر على الإبداع الفني لديّ ولدى أي مبدع سينمائي في الدول العربية والإسلامية.

يسري نصر الله (حوار مع حسام علوان)

قبل أن يبدأ في تصوير فيلمه التسجيلي "صبيان وبنات" كنت قد اتفقت مع يسري نصر الله على إجراء المقابلة، ثم فوجئت به قد بدأ التصوير، ولحرصي على إجراء المقابلة لاحقته في الشركة - أفلام مصر العالمية - وفي المنزل، وما كان يدفعني إلى مواصلة الاتصال به هو أن ناهد نصر الله - مصممة الملابس في السينما وأخت يسري نصر الله - كانت تخبرني أنه قد يمكنني أن أكلمه بالليل - إذا كان يصور في النهار - أو أكلمه بالنهار - إذا كان يصور بالليل - وأخيرا عثرت عليه، وقد أجري الحوار على يومين متتاليين من نوفمبر ١٩٩٤، توقف فيهما التصوير. وبلغ طول الحوار على الشريط ما يقارب الثلاث ساعات ونصفا.

وليسري نصر الله تجربة مهمة في السينما، حيث قدم في فيلمه "سرقات صيفية" سيرة شخص منذ طفولته وحتى شبابه وهو يراقب انهيار العالم المحيط به، وقدم فيه حساسية الطفل كما لم تقدم من قبل في السينما المصرية، وفي "مرسيدس" أكد على كفاءته كمخرج وسمح لنفسه بقدر كبير من اللعب، والذي لم يكن يمكن أن ينفذ لولا أن يسري نصر الله يعمل مع منتج كيوسف شاهين خارج التقاليد المعمول بها من قبل المنتجين التقليديين للسينما المصرية.

ولد يسري نصر الله في١٩٥٢ ودرس في المدرسة الألمانية في القاهرة، ثم درس في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة حيث انخرط في الحركة الطلابية، وفي ١٩٧٨ سافر إلى بيروت ليستقر فيها إلى ١٩٨٢ حيث عمل ناقدا سينمائيا بجريدة **السفير** اللبنانية، ثم عمل مع يوسف شاهين بعد عودته إلى مصر مساعدا، ثم انتقل بعد ذلك إلى موقع الإخراج.

في هذا الحوار يتحدث يسري نصر الله عن حياته وفيلميه الروائيين وعن تصوراته للسينما، وعن جماليات السينما وعلاقتها بالفكر والسياسة، كما يتطرق الحديث إلى الفيلم التسجيلي الذي كان قيد التصوير وقت إجراء الحوار.

لماذا السينما: ما الذي دفعك نحوها، وكيف كانت سيرتك معها؟

كان عمري ست سنوات عندما ذهبت للمرة الأولى مع أبي وأختي لنتفرج على فيلم في سينما كايرو، كان اسم الفيلم "رحلة إلى منتصف الأرض" عن قصة لجول فيرن، "إتهبلت" وأظن أنه منذ ذلك اليوم عرفت أن السينما هي أكثر شيء أحبه في الدنيا.. أكثر شيء أريد عمله. أتذكر أنني كنت أُضرب بالأكف على وجهي من أبي ومن المدرسين لأني كنت أرسم على كراريسي إعلانات الأفلام التي لا أستطيع مشاهدتها .. التي كانوا يمنعونني عنها. كنت أرسم وأنا في السابعة علامة "سكوب بالألوان"، وأظن أنه في سن الثامنة كنت أكتب تحت الإعلانات: "إخراج: يسري نصر الله". لم تكن فكرة أن أكون ممثلاً بجذابة لديّ، ولكن ما كان يجذبني دائماً هو: من يعمل هذه الأفلام؟ وكان هذا هو سؤالي الدائم لأهلي.. كنا نذهب للسينما يوم الجمعة، فكان الخروج إلى السينما هو الشيء الذي أحيا لأجله من الجمعة للجمعة، واليوم الذي كنا لا نذهب فيه للسينما كنت أزعل وأبكي وأكتئب. في المدرسة أيضاً كان حبي للسينما يجعلني أتكلم مع أصحابي دائماً عن السينما، وأيام ١٩٦٧ مُنعت الأفلام الأمريكية من مصر، كانوا يعرضون أفلام السينما الصديقة: الروسية، التشيكية، البولندية، بالإضافة إلى الأفلام الإيطالية والفرنسية والألمانية وكل السينما الأوربية، فعرفت فيلليني وفيسكونتي وجودار..إلخ.

تربينا كجيل- وهذا ما تجده في عدد كبير من المثقفين والسينمائيين المصريين – على السينما الأوروبية، وجاءت معرفتنا بالسينما الأمريكية متأخرة، وهذا وإن كان له فوائد إلا أنني عندما أصبحت سينمائياً اكتشفت أن هذا له أيضاً مشاكله، فالسينما الأوروبية سينما أكثر فكرية، وحيز الإبهار والاستعراض فيها أقل، واليوم أحاول أن أقاوم هذا، أحاول أن أرجع – ليس بالمعنى التجاري ولكن بالمعنى الجمالي أيضاً.. بمعنى مفهومي للسينما- أحاول أن أرجع بذاكرتي للحظة مشاهدة فيلم لأول مرة في حياتي، ذلك الفيلم الذي بهرني وأخذني إلى داخل السينما- شفطني- والذي كان فيلم مغامرات تحت الأرض. إحساسي اليوم أن السينما في ظل وجود التليفزيون يجب أن تأخذك لما هو غير مألوف، تأخذك بعيداً، تفتح لك شبابيك تحلم منها وترى ما لم تتعود على رؤيته وما ليس يومياً، اليوم أشعر بضرورة هذا وبضرورة أن أبحث عنه، ليس تنكراً للسينما الأوربية – التي أحبها بتياراتها المختلفة – ولكن بحثاً عن شيء لا ينبغي أن يكون ناقصاً، السينما كفن جماهيري، كفن يُفترض أن من يشاهده يبتهج ولا يشعر أن بينه وبين ما يراه مسافة.

درست في المدرسة الألمانية الإنجيلية الثانوية- كانت في الزمالك والآن في الدقي- من الحضانة إلى الثانوي، وبعد أن حصلت على الثانوية العامة دخلت كلية الاقتصاد والعلوم السياسية لأدرس الرياضيات والإحصاء.

الأستاذ شادي عبد السلام كان يسكن تحت مسكني، وبالنسبة لي هو أول شخص تعلمت منه أو اقتربت إلى السينما من خلاله، كنت أذهب إلى مكتبه – الموجود في شارع ٢٦ يوليو – كثيراً، منذ أن كنت في الثانوي وكنت أدخل في النقاشات الجارية في المكتب مع عدد كبير من العاملين بالسينما الآن والذين كانوا يذهبون إلى مكتبه، مثل رأفت الميهي وداود عبد السيد.. أذكر أني في المدرسة كتبت مقالاً طويلاً جداً نشر بمجلة المدرسة عن فيلم "المومياء"، وكان شادي قد أعطاني صوراً ورسومات من الفيلم لكي أحكي كيف كان يعمل

الكادرات ولأبين أنها كانت مرسومة بدقة قبل التصوير، وما إلى ذلك... فلما جاءت السنة الثانية في الكلية قال لي الأستاذ شادي: "قدم في المعهد.. أنت تُحب السينما"، فذهبت إلى المعهد وقدمت ولم أكن أعرف أحداً هناك وامتحنت ونجحت.

انتظمت في معهد السينما سبعة شهور، وكان أيامها مكاناً "فظيعاً"، لأني أذكر أني سألت أحد المحاضرين سؤالاً فقال لي: "أنت كمان بتسأل أسئلة.. امشي اخرج برة"، وكنت تجد نفسك في ثلاث محاضرات - تاريخ سينما، ومونتاج، وتذوق سينمائي- لا تسمع سوى نفس الكلام عن بودوفكين وأيزنشتين، لا تسمع سوى عن نفس الأفلام لمدة ستة شهور، نفس المنهج أو ربما تشعر أنه لا يوجد هناك منهج.. كل واحد لديه "بُقين" يقولهم عن السينما.

دفعتي في المعهد كانت تضم بهاء النقاش - الله يرحمه - وعرب لطفي ومحمد شعبان وعدداً من الشباب المتحمسين جداً، وكان هناك حركة طلابية- أنا أتكلم هنا عن السبعينيات من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٣. كان لدينا إحساس أنه لابد أن تنزل بالكاميرا إلى الشارع ونرى ما يفعله الناس، قلنا لنفعل ذلك ونجمع "فلوس" ما بيننا ونتحرك لنرى ما يحدث، كنا نريد ذلك كأشخاص يحلمون بالسينما ويعايشون التيارات السينمائية الموجودة في العالم أيامها- الكاميرا التي تنزل إلى الشارع والموجة الجديدة والسينما الثورية وكل تلك الأمور - قابلنا العميد لكي يعطينا الكاميرا ويكون مشرفاً علينا، فطردنا وقتها، قال لنا: "أنتم سنة أولى ومالكمش دعوة بالكاميرا.. أنتم فاكرين نفسكم إيه؟".. أظن أن هذا الرجل كان جمال مدكور ولكني لست متأكداً لأن ثلاثة أشخاص تناوبوا على منصب العميد في تلك السنة الوحيدة هم: جمال مدكور وموسى حقي- أخو الأستاذ يحيي حقي- ومحمود الشريف، كان لديٌ إحساس بأن ميكانيزم المعهد أيامها هو ما جعلني لا أشعر بالراحة في المعهد (مجموع القبول بالمعهد من الثانوية العامة كان قليلا ويدفعك للإحساس بأن في المعهد أشخاصاً كثيرين موجودين لأنهم لم يجدوا مكاناً آخر "يتاويهم" والنقاش السينمائي والفكري في المعهد كان بشعاً ومنحطاً جداً). كنت أشعر أني لو أكملت بالمعهد فسأكره السينما، ومع هذا الإحساس بخطورة المعهد على حبي للسينما و على رغبتي في عمل سينما ومع خناقة ثانية مع الإدارة أو شيء مثل ذلك دخلت في محاضرة الأستاذ محمود مرسي وكان من المدرسين المحترمين، وقمت بقراءة استقالتي من المعهد: " إنه نتيجة كذا وكذا وكذا سأترك معهد السينما حرصاً على حبي للسينما، وهاتشوفوا أني في خلال كم سنة هابقى مخرج"، وتركت المعهد وأكملت في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وأخذت منها البكالوريوس.

في نفس الوقت كان مهماً جداً وجود مكان نشاهد به الأفلام وكان هذا المكان ومازال ٣٦ شارع شريف، حيث نادي سينما القاهرة وجمعية النقاد، بالإضافة إلى جمعية الفيلم، ومن خلال هذه التجمعات تعرفت بأشخاص كمحمد كامل القليوبي وأحمد قاسم وسمير فريد وسامي السلاموني- الله يرحمه - وتوطدت علاقتي بداود عبد السيد ومخرجي السينما التسجيلية من خلال هذه الأماكن، وبدأ يصبح لنا نشاط ملحوظ، وكانت مقالاتنا - أحمد قاسم ومحمد القليوبي - دائماً تثير مشاكل، فأذكر أنني كتبت مقالاً ذات مرة في "نشرة نادي السينما" وجاءني عنه ثناء من الأستاذ محمود أمين العالم ففرحت جداً لأني كنت أعتقد أنني لا أعرف في الكتابة ولأن أسلوبي العربي كان ركيكاً لكوني درست في مدرسة ألمانية لم يكن بها دراسة حقيقية للغة العربية، ولم يبدأ أسلوبي العربي في التحسن إلا

عندما دخلت الكلية وبدأت أنخرط في النضال الطلابي، قلت لنفسي: "معقولة، هأكلم الجماهير وأنا ما بعرفش أتكلم لغتهم"، وحدث أن كنت في محاضرة للدكتور رفعت المحجوب - الله يرحمه - وقال كلمة بالإنجليزية أو الفرنسية فوجدت من يجلس أمامي يستدير لي ويقول: "إزبللي دي"، فوجدت نفسي "مبلماً"، "يعني إيه إزبللي.. مش فاهم"، فذهبت إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة ودرست لغة عربية انتساب external لكي أفهم معنى كلمة "إزبللي"، حتى اكتشفت في النهاية أنها كلمة إنجليزية "spell" فكانت السبب في أن أتعلم اللغة العربية.

في السبعينيات كان المجتمع ينفتح لأول مرة بعد عشرين عاماً على فكر مختلف وعلى فكرة الديمقراطية، على تجاوز هزيمة ١٩٦٧ وبالنسبة لنا لم يكن هناك أية أوهام حول طبيعة الحكم الناصري، تفتحت أعيننا على الهزيمة ولم يكن هناك غموض في علاقتنا بالسلطة ولم ننجذب لها بأي حال من الأحوال، كنا نرى الاعتقالات بأعيننا في مظاهرات ١٩٦٨؛ أشخاص وطنيون جداً ويحبون مصر من قلبهم يصنفون تحت تصنيفات الرجعية أو الإقطاع أو أي شيء. وكان النقاش الثقافي في الجمعيات الثقافية - ومنها الجمعيات السينمائية - هو الذي مهد الأرضية للشكل الذي نعيشه اليوم نسبياً من انفتاح على العالم الخارجي وتعدد للأحزاب ونقاش مفتوح بين الجميع. فبالرغم من اعتقالات السادات إلا أن المناخ كان مشبعاً بشيء ما، ونحن كسينمائيين ابتدأنا من هنا، فهذه هي الفترة التي تشكلنا فيها- القليوبي ورضوان الكاشف وأنا- فبالإضافة إلى كوننا سينمائيين تجد لدينا خبرة اجتماعية. وربما يكون تركي لمعهد السينما عائداً غريزياً إلى رغبتي أن لا أكون مجرد حرفي في السينما أو مجنون سينما منعزل عما يحدث في المجتمع وعن النقاش الدائر فيه. والنقاش الدائر في المجتمع كان يحدث حينها في الجامعة فغريزياً ذهبت إلى هذا المكان لأني كنت أشعر أنه يعطيني أكثر من التكنيك. التكنيك ليس مشكلة وهذا ماثبت فيما بعد، فعندما عملت مع يوسف شاهين وفي خلال أسبوعين كنت قد فهمت ماذا يعني التكنيك، وما كنت أريد تعلمه بعد ذلك هو: كيف أطبق هذا التكنيك على شيء أريد قوله؟ كيف تطوع التكنيك لأفكارك؟

أعتقد أن معهد السينما اليوم يحاول خلق توازن أكبر في معرفة الطالب أو الطالبة بالعالم، فعندما ذهبت لمناقشة "سرقات صيفية" و"مرسيدس" في المعهد شعرت أن هناك مستوى نقاش معقول لم يكن موجوداً أيامنا. أيامنا كان النقاش "فهلوي" أكثر، "سلطوي" أكثر، الناس خائفون لأنهم غير داخلين في آليات المجتمع.. اليوم هناك تحسن، تحسن ناتج غالباً من أن المجتمع أصبح متطوراً، لم يعد هناك شيء اسمه "التنظيم الطليعي" وهذه "البلاوي" التي كنا نتعامل معها، الدولة نفسها تغيرت، هيمنتها على المجتمع قلّت، وأصبح الصراع مشروعاً- بهذا المعنى- بين الدولة والمجتمع وداخل المجتمع ذاته: أيامنا لم يكن الأمر كذلك: كنا نعتبر فيلماً كـ"زائر الفجر" لممدوح شكري فيلم" سوبر ثوري"، وأفلام "دميانو دمياني" التي هي أفلام رديئة تشبه المحاضرات عن المافيا الإيطالية وتواطؤ أجهزة الدولة معها كانت بالنسبة لنا أفلاماً ثورية تماماً، وهذه كانت الأفلام التي كنا نذهب لنناقشها كمرجع لكيفية التكلم عن مشاكلنا في المجتمع، اليوم نتكلم بشكل واضح عما لدينا وما ينقصنا.

كنت أعرف اللغة الألمانية ومن خلال نوادي السينما اكتشفت السينما الألمانية،

فاسبندر وغيره.. فتصاحبت مع مدير المركز الثقافي الألماني هنا في مصر لكي يعطينا الأفلام. كان يسلفني الأفلام ١٦ ملم وكنا نعرضها في جمعية النقاد، وعملنا مهرجانا لكل الموجة الجديدة الألمانية، عرضنا أكثر من ٣٠ فيلماً، عرضنا أسبوعاً بأكمله بمعدل عرض ٣ أو ٤ أفلام في اليوم.

سنة ١٩٧٨ ذهبت إلى بيروت بناءً على دعوة من صديقة اسمها ريما سالم كان زوج شقيقتها أحمد عبد الرحمن في منظمة التحرير الفلسطينية، قالت لي: "ما تيجي تعمل فيلم عن الأطفال الفلسطينيين، ونقدر ندبرلك تمويلاً" .. كان أيامها عام الطفل، ذهبت إلى لبنان هادىء جداً وبرىء جداً، ولكن عندما دخلت في إطار مؤسسة السينما الفلسطينية وجدت جنوناً تاماً. حاولت أن أعمل فيلماً عن أطفال تل الزعتر والشباب الذى حضر مذبحة أيلول الأسود. وكانت الفكرة هي أن تبعية النضال الفلسطيني للأنظمة العربية هو الذي يجعل مذابح مثل هذه تحدث، وتبين أنه من خلال ما يتعلمه الأطفال كيف يُجنى عليهم، فعندما يدخل طفل فلسطيني مدرسة أردنية ويُقال له:"ملك الأردن هو الذي سيحرر فلسطين" ثم يجد نفسه يُذبح في اليوم التالي فإن هذا يعني أن هناك تشوشاً واضحاً في المفاهيم. ثم كنت أريد أن أبين كيف يتكون الوعي الفلسطيني ضمن إطار اللخبطة العربية القائمة حينها، ثم تأتي حرب لبنان كتعبير عن هدف الأنظمة العربية لتصفية المقاومة .. طبعاً لم يتم عمل الفيلم.

في هذه الأثناء استقال الناقد إبراهيم العريس من جريدة **السفير** فعرضوا عليَّ أن أكتب مقالات أسبوعية فكانت فرصة لأني لم أكن آخذ نقوداً من منظمة التحرير، وكنت اعتبر ما أعمله جزءاً من التزامي الثوري تجاه قضايا النضال العربي، وسمح لي عملي في **السفير** أن أبقى في بيروت لكي أكمل الاستطلاع الذي كنت أعمله لنفسي، لكي أعمل الفيلم الذي لم يُعمل أبداً. كانت بيروت مكاناً خرافياً، عشت فيها أربع سنين من ١٩٧٨ حتى ١٩٨٢. كانت هذه السنوات هي السنوات التي تعلمت فيها كيف أكون "أنا"، فأنا مولود في بيوت بورجوازية نسبياً لعائلة قبطية معروفة ومن مدرسة ألمانية إلى جامعة القاهرة وكل هذه مؤسسات لمجتمع مستقر، وحتى النضال الثوري كان مؤسسة: عندما تشاغب في الجامعة فهناك حماية ورا ءك تؤمن سلامتك. في بيروت لم يكن لي أحد ولا أي شيء بالمرة: أنا مسيحي يسكن في المنطقة الغربية التي هي المنطقة الإسلامية، غير منتمٍ لأي حزب أو تنظيم، أكتب في جريدة، مفلس طوال الوقت، وفي بلد فيها حرب، ورغم ذلك فأنا قادر على أن أظل على قيد الحياة، ولا مؤسسة تحميك، ولا إطار يحميك، ولا أنت بغني، ولا أنت أي حاجة .. هذا كله يعطيك إحساساً غريباً جداً بـ"أنت إيه".

رفضت التعامل مع نفسي كلاجىء سياسي، كانت الموضة أيامها أن الناس يتركون مصر لأنهم هاربون من السادات، ولا يستطيعون العودة إلى مصر. كنت دائماً حريصاً على العودة إلى مصر - كل ٦ شهور على الأكثر - بالرغم من البشاعات التي كنت أتعرض لها في المطار من تساؤلات من أجهزة الأمن، كنت حريصاً على أن أرجع حتى لا أوضع في خندق سواء تابعاً لليبيا أو العراق أو أي "بوتيك" من "البوتيكات" التي كانت مفتوحة في بيروت أيامها. لم أكن راغبا في ذلك، كنت أشعر أن هذا سيفقدني نفسي، وكانت هناك نشوة أنني خارج المؤسسات التقليدية التي تربيت فيها، ولم أكن براغب إطلاقاً في استبدال هذه المؤسسات بمؤسسات أخرى أبشع: عملاء النظام العراقي كانوا يصاحبون المعارضة العراقية

في بيروت ويقتلون فيها، ولم يكن هناك أي مبرر لكي أنضم للمثقفين المصريين الذين يتفسحون في بغداد، وليبيا لم تكن تستهويني.. لم يكن عندي أية أوهام عن هذه الأنظمة.. كنت أريدأن أظل حراً.. كنت أعيش في بيروت مفلساً وكان هناك أيضاً مدرس إنجليزي يعيش مفلساً، فتشاركنا في شقة، وفي سنة ١٩٨٢ خُطف هذا المدرس وقتل.

ما كان مبهراً في بيروت بين ١٩٧٨ و١٩٨٢ رغم الحرب الأهلية أنه كان هناك حرية تامة في إبداء الآراء وفي الصراعات الفكرية والنقاش الدائر.. كان هناك شيء هام جداً هو أن الناس كانت تريد أن تجرب شيئاً آخر.

سنة ١٩٨٢ - السنة التي حدث فيها الغزو الإسرائيلي لبيروت - بدأ التعب يظهر ويزداد الإحساس بالهزيمة، وما زاد إحساسي بذلك هو عملي مع المخرج السوري المعروف عمر أميرالاي كمساعد في فيلم تسجيلي اسمه "مصائب قوم" عن حانوتي شيعي يشغِّل سيارته كـ"تاكسي" حينما لا يكون هناك أموات.. الشخصية ظريفة جداً، وتجربة الفيلم نقلتنا من مكان لمكان فبدأت أشعر أن هناك أشياءً لم تعد "ماشية".. لم تعد "نافعة". السينما وسيلة معرفة، تستشعر من خلال نشاطك كسينمائي أشياء، بالمتابعة تبدأ في الإحساس بها.

عندما جئت إلى مصر في مارس ١٩٨٢ قابلت يوسف شاهين (الذي كنت عرفته سنة ١٩٨١ عندما انقطعت لشهرين عن جريدة **السفير** وجئت لأعمل معه في "حدوتة مصرية" كمساعد "سابع" و"كناس بلاتوه" و"ممثل غاب في لقطة طلعت مكانه"، فقد تعرّفت عليه من خلال هذا الفيلم بشكل سطحي جداً). قال لي يوسف شاهين: "أنت إيه اللي مقعدك في بيروت ما تيجي مصر"، وهذا ما كنت أتمناه، فرجعت إلى بيروت و"وضبت" أوضاعي وعدت إلى مصر في ٣٠ مايو، ولمدة شهر لم يكن يوسف شاهين موجوداً، فلم أكن أعرف ماذا أفعل، ولا أدري إذا كنت سأجد عملاً في السينما أم لا، المهم.. رجع يوسف شاهين وكان يريد أحداً يعمل معه كمنقح لسيناريو "الوداع يا بونابرت" للغة وللتركيبة نفسها، "يوضب" له أوراقه وأشياءً كهذه - مثل السكرتير - فعملت هذا العمل وبالتدريج وجدت نفسي قادراً على العمل مع يوسف شاهين كمساعد إخراج، لأني كنت قد أصبحت عارفاً بالموضوع جيداً، عارفاً بتفاصيله، وعملت مع يوسف شاهين المعاينات.. إلخ، فوجدت نفسي من الشارع مساعد أول في "الوداع يا بونابرت" ومعي أحمد قاسم، وكانت هذه التجربة مغامرة خرافية تعلمت من خلالها ما معنى السينما، ماذا يعني الإخراج، ماذا يعني أن تجد مكاناً للتصوير.. عندما تعمل فيلماً- هذا أكثر شيء تعلمته من يوسف شاهين- كيف تحول مكاناً وموضوعاً وشخصيات إلى أشياء تخصك، تشعر بالراحة لها مثل علاقتك ببيتك، وهؤلاء الناس الذين تعمل معهم هم أهلك، وإلى أي مدى لابد أن تكون متواضعاً أمام عملك. ومباشرة بعد "الوداع يا بونابرت" بدأت أكتب في "سرقات صيفية".

منذ فترة الجامعة بدأ ارتباطك بالسياسة - كنت تمارسها كماركسي بالتحديد، ومن خلال أشكال تنظيمية واضحة المعالم - والآن أنت بعيد عن الممارسة السياسية الفعلية، لا تنتمي لحزب ولا تشارك في فعاليات سياسية. ما هي حدود مراجعاتك للسياسة وما هو سياسي: هل أصبحت تؤمن بأن المثقف ليس له دور سياسي بمعنى

أن يكون fellow traveller ينزل إلى الشارع ويشارك في المظاهرات العامة..إلخ. وما هو موقفك في ظل ما يحدث الآن في العالم كله من تحولات ما بين اليسار واليمين - بما في ذلك مصر- ومن مناداة بالفصل بين الثقافي والسياسي؟

لم أرتبط أبداً بالسياسة ارتباط إنسان سياسي تشغله قضية السلطة والمؤسسات، فالسياسي ليس مجرد شخص يبذل مجهوداً لقول رأيه، ولكن السياسي هو شخص مهنته السياسة، أي لديه موهبة سياسية. علاقتي دائماً بالسياسة كانت علاقة شخص يريد أن يجد طريقاً يربط بينه وبين الناس- كفنان- ووسيلة لمعرفة كيف أجد طريقاً للتخاطب مع الناس، ولا تنس أنني تربيت في بيئة مغلقة على نفسها نسبياً، ومدرستي كانت مقفولة أيضاً على نفسها - من الحضانة حتى الثانوية العامة ٨٠٠ طالب وكان معظم الطلبة ألمان - وما كنت أتربى عليه عملياً هو أني سأسافر وسأكمل دراستي في ألمانيا، ومصر كان حيزها محدوداً جداً في تفكيري.

الجامعة كانت صدمة: تبدأ في اكتشاف أن المجتمع تحدث فيه أشياء هامة وأنت تريد أن تعرف، تكتشف أنك بعد أن عشت ١٨ أو ١٩ سنة في قوقعة أن هناك ناساً تريد أن تحبهم أو تتمنى أن تحبهم ولا تعرف كيف تتواصل معهم، هناك حواجز معينة سببها أنك تربيت بطريقة معينة وأن ثقافتك ثقافة معينة. من خلال السياسة والحركة السياسية الموجودة في الجامعة خلقت هذه اللغة للتواصل وبدأت كل تلك الحواجز تتكسر، لتبدأ في التعرف على ثقافتك كمصري وعلى تاريخك الوطني. معرفتي بتاريخ مصر قبل الجامعة كانت من خلال كتب تاريخ وزارة التربية والتعليم "البشعة" والتي لم تكن تعترف بأنه حدث أي شيء في مصر قبل عبد الناصر، وعندما تقارن ذلك بحال البلد فيأتيك إحساس بأن مصر كارثة وميئوس منها. وفجأة تجد نفسك داخل تركيبة تفرض عليك أن تقرأ تاريخ مصر في القرن التاسع عشر، وتاريخ الحركة الديمقراطية المصرية، وتعرف ماذا يعني الرافعي وعبد العظيم رمضان، وتنطلق من قراءة الجبرتي إلى قراءة طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ في الوقت الذي كانت معرفتك الثقافية الأساسية هي جوته وشيللر وبروست. فتبدأ في اكتشاف أنه بمصر شيء مهم هو الثقافة، شيء اسمه إبداع، وشيء اسمه سينما.

من الأشياء الخطيرة التي حدثت في حياتي ودفعتني للتساؤل هي أنه في سنة ١٩٧٥ عندما عرض فيلم "عودة الابن الضال"، ولم أكن قبلها من المتيمين بأفلام يوسف شاهين ولم يكن أبداً فيلم "العصفور" من بين أفلامي المفضلة ولا "الأرض"... عندما شاهدت "عودة الابن الضال" صدمت لأني وجدت كل الحركة الموجودة في الواقع والتي أشعر بها في الجامعة موجودة أمامي في شكل مبهر وجميل. شاهدت الفيلم حوالي ٢٥ مرة، وكتبت عنه دراسة في كتاب عن السينما الجزائرية- الفيلم إنتاج مشترك مصري/جزائري- صدر عن جمعية النقاد، وما جعلني حريصاً على معرفة يوسف شاهين هو مشاهدتي لفيلم "إسكندرية ليه" في بيروت، وكان ذلك في عرض خاص للرقابة اللبنانية والسياسيين اللبنانيين والفلسطينيين لكي يروا هل الفيلم "ساداتي" أم لا، فقالوا إنه فيلم عظيم ويعرض فوراً، وكنت أجلس مع أصدقاء مصريين لنشاهده فوجدنا أنفسنا نبكي، واكتشفت أن حلمي بسينما مصرية وثقافة مصرية ليس مشروعاً قيد التنفيذ ولكنه شيء متحقق بالفعل.

كل هذه الأشياء اكتشفتها من خلال وجود حركة سياسية في الواقع، ولم أخترعها،

وهذا ما يزال قائماً.. أنا لست جالساً في صومعتي وأقول إنني ليس لي علاقة بما يحدث، ولكن أفلامي شديدة الارتباط بما يحدث وتتضمن وجهة نظر لذلك.

بالنسبة لي لا مجال للفصل بين السياسي والثقافي، وأرى أن كلا الاثنين يؤثر في الآخر بقوة، ولا أدعو إطلاقاً بأن لا يكون للفيلم علاقة بالدنيا وأن يكون "منظره" جميلاً فحسب، ولم أعمل أفلاماً بهذا المعنى أبداً.

أما ما أراجعه اليوم بشدة فهو ليس علاقتي بالتنظيمات فحسب وإنما بالماركسية كفلسفة. ما جذبني للحركة السبعينية وللاشتراكية أني وجدت للمرة الأولى إطاراً أقول فيه إحساسي ورأيي، ولكن المؤسسات والأحزاب الماركسية والاشتراكية الموجودة انغلقت على نفسها وأصبحت غاية في حد ذاتها. كانوا دائماً يقولون لي إن لديَّ رواسب بورجوازية ويتندرون على ذلك، فهذه تربيتي التي لا تناسب أناساً لهم عقلية مركبة بهذا الشكل، ويجب أن تبقى عقليتهم هكذا: سياسيون، تشغلهم قضية السلطة والمؤسسات وما إلى ذلك، وأنا لست هكذا، أريد عمل أفلام طوال عمري، وأعرف من خلال مشاهدتي لأفلام غير أمريكية أن المخرج لابد أن يكون له موقف ووجهة نظر لها علاقة بواقعه وله علاقة بالناس وعدم وجود ذلك يجعله سينمائياً رديئاً، وبالنسبة لي فإن وجود الحركة السياسية في ١٩٧٢ و١٩٧٣ جعلني أفتح عيني لأول مرة على الناس، ولم أخن نفسي أو أفكاري أبداً: أنا مخلوق غير تنظيمي ولا أصلح لتنظيم، ولا أصلح للعمل السياسي كمتفرغ للعمل السياسي.

نأتي لموقفي اليوم.. الموضوع شائك، لا أدعي لنفسي أنني منظر، لكن ما أستطيع أن أحكيه لك هو إحساسي بهذا الموضوع اليوم.. من أيام بيروت بدأت ابتعادي، ليس عن الاشتراكية وإنما عن الاشتراكيين - بالتحديد عن الأحزاب - ليس لأنني أنقى منهم فأنا لا أضع نفسي في مقارنة معهم لأن لهم حساباتهم وأنا لي أولوياتي وفني. المحك هو أنك ترى أمامك ظواهر فظيعة في المجتمعات الاشتراكية - قمع وغيره - وغالباً ما تُعلق على "شماعة" الإمبريالية، وأنت لا تستطيع أن تجد لنفسك تركيبة ثقافية واقتصادية وسياسية تستطيع أن تجد فيها نفسك من خلال هذه الأنظمة. ما الذي أبحث عنه: هل أريد شيئاً مثل الاتحاد السوفيتى عندما كان موجوداً؟ كلنا رأينا ما كان يحدث هناك، وعندما تقرأ الآن رواية مثل **يوم في حياة ايفان دنيسوفيتش** لسولجنتسين "تتهبل" عليها و"تسخسخ" من الضحك بسببها لأنها رواية جميلة وتخاطب فيك أشياء حقيقية، ثم تعرف أن هذا الرجل اضطُهد ووضع في معسكرات الاعتقال وغير ذلك، ثم يقولون لك: "هذه دعاية إمبريالية" فهل يمكن تصديقهم؟

عندما تسألني اليوم: ما هي علاقتك بالاشتراكية؟ أقول لك إنني مؤمن كأي إنسان عاقل وعنده قليل من الدم أن المساواة والعدالة شيء جميل جداً، وأن المبادىء الأساسية التي ربطتني بالتيارات الاشتراكية موجودة، وما كنت منجذباً إليه ما زال موجوداً. حتى الآن لا أقبل هزيمة ١٩٦٧ ولا أقبل الانسحاق الثقافي أمام الغرب ولديَّ إيمان بقوتي كمصري، وكل هذه الأشياء تعلمتها في ١٩٧٢ و١٩٧٣ ومازلت أعيش عليها حتى اليوم، وأكرر بأنني لا أتنصل بالمرة من هذه الفترة التي كونتني وشكلتني، ولكن لم تعد لديَّ القدرة على التحرك من خلال الإيديولوجيا الماركسية. اليوم تكتشف أن التجارب التي رأيتها أمامك كلها لم تكن اشتراكية أو شيوعية وإنما مجرد طريقة رديئة جداً لبناء مجتمع رأسمالي. المجتمعات

التي حدث فيها ذلك لم يكن لديها اختيارات - مثلاً مصر والناصرية - فلماذا أطالب بأن أرتبط بإيديولوجية كهذه أصبحت تاريخاً بالنسبة لي: طريقة حلت بها المجتمعات مشاكلها في لحظة تاريخية معينة ثم دفعت ثمن ذلك غالياً، فلماذا أطالب اليوم بأن "أتشنج" على ذلك. نعيش اليوم مرحلة محاسبة نفس أنا طرف فيها حتى في الأحزاب باستثناء الحزب الناصري الذي قال لي أحد أعضاء لجنته المركزية أن ما يُسمى بأزمة الاشتراكية هو دعاية إمبريالية وأن الاشتراكية الآن في أحسن حالاتها، فإذا لم يكن لديهم الاستقامة ليروا أن هناك أزمة بالفعل، وأنهم كاشتراكيين وأنا كاشتراكي علينا أن نرى كيف نخرج من هذه الأزمة محافظين على الحد الأدنى من مُثلنا ومبادئنا، وأننا يجب أن نفكر في ذلك وكيف يتحقق في العالم المعاصر الذي هو قائم بالفعل رغم أننا لم نختره، فإن المسافة بيننا ستظل كبيرة نسبياً.

لن تجد سينمائيين كثيرين، باستثناء القليوبي ورضوان الكاشف وأحمد قاسم، قادرين أن يمسكوا بهذا الخطاب ويتفقوا معه، ومؤمنين بمراجعة النفس دون أن تنسحق أو تكتئب ومن غير التحول لأشخاص عدميين يقولون :"ما هي خربانة.. خربانة". وأعتقد أنني أيضاً لست بعيداً عن ذلك وفيلمايّ اللذان عملتهما يقولان ذلك.

كنت اعتقد أن المؤسسات ممكن أن تحميني وأعمل من خلال إطارها ثم أكتشف أن هذا غير ممكن، وأن هذا الإطار لم يعد يساعدني، حتى أن كبار المثقفين اليساريين ليسوا مثلي الأعلى كموجه ثقافي ولا يسعونني، سمِّ ذلك جنون عظمة أو كيفما تريد ولكن أنت كفنان أنت عالمك، وعندما يكلمك الناس عن مصريتك والإنتاج المشترك وغيره فيجب أن تتساءل: "أين يعيش هؤلاء الناس؟ وعن أي شيء يتكلمون؟" هل تعتقد أن في العالم كله فناناً لا يتمنى أن تعرض أفلامه في كل العالم ويستمتع بها الناس، بما في ذلك مصر؟

عملت في فيلم "مرسيدس" ٣ سنوات وبذلت جهداً"فظيعاً" جداً لكي أصل لدرجة ما من الرقي في المناقشة الثقافية التي يتضمنها فيلمي وفي اللغة السينمائية وغيره.. ثم أجد من يقول لي:"أنت تعمل أفلاماً للغرب، وتجرّح عاداتنا وتقاليدنا، فمنذ متى كانت مهمة الفنان أن يمتثل للعادات والتقاليد؟ كيف يمشي العالم وكيف تمشي عقلية هؤلاء الناس؟ الفنان والمفكر كانت وظيفتهما دائماً هي الاصطدام بالعادات والتقاليد، ولكن اليوم تجد كل اتجاه يضع لك محظوراً، وأنا لا أريد محاظير، وإذا كان هناك من يظن أن "سرقات صيفية" و"مرسيدس" هما كل ما عندي، فأقول:"لأ".. أنا "نفسي" أتكلم بحرية أكثر، وفي سبيل ذلك لا يوجد أمامي سوى"اللف والدوران.. ودنك منين يا جحا!"ورغم ذلك فإنه عندما يعمل يوسف شاهين فيلماً بسيطاً مثل "المهاجر" تتفتح له أبواب جهنم، فاليمين يقول:"لا ينبغي"، واليسار يقول: "لا ينبغي"، وبالنسبة للفنان أساساً لا يوجد شيء لا ينبغي فعله أو الحديث عنه.

عندما يقولون: "أراجون وفنانون كبار وجدوا أنفسهم من خلال الحزب الشيوعي"، فأقول إن هذه فترة تاريخية، مثل الحركة الطلابية التي وجدت فيها نفسي لأنها كانت حركة تحدث في مصر وبها مقاومة حقيقية. ورغم أنني لن أتنكر لهؤلاء الناس أبداً إلا أنني لست مطالباً كفنان بأن أجد نفسي من خلال حزب لديه أزمة في علاقته بالجماهير، أو لأن التيار الرائد اليوم هو الجماعات الإسلامية أن أرمي نفسي معه، فبحثي عن علاقة بالجماهير ليس معناه أن أتخذ قراراً انتهازياً مع ما هو رائج، ولكن عندما أجد مثلاً عدداً كبيراً من الناس

يتحجب فلا أظن أن قولي "أف..ياي بيتحجبوا" هوما سيساعدني كفنان، ولكن ما سيساعدني حقاً هو أن أذهب لأرى لماذا يحدث ذلك وكيف يحدث، وأحاول أن أنزع هذه الـ "أف" من داخلي قليلاً، ولا أنزعها بأن أضحك على نفسي وأقول: "قد إيه الناس دي حلوة.. جماهير..جماهير إلى الأبد"، ولكني أريد أن أعرف، أريد علاقة أبنيها مع الواقع المحيط ومع الفن، لألتقط شيئاً حقيقياً وصحيحاً، فلا أجعل حكمي المسبق على الشيء يعميني عن طبيعته، ولا يقول لي أحد "لا يكن لك رأي أو حكم على الأحداث". ولكن أراعي عندما أضع أمامي رأياً وأحاول جاهداً أن أبرهن على صحته، فإنني لن أعرف أبداً في أي يوم من الأيام إذا كان رأيي صحيحاً أم خاطئاً. أحاول أن أكون منفتحاً في تكوين تصوراتي ورؤايٍ في واقع ثقافي معادٍ لذلك ودائما ما يرمي لك الإيديولوجية بكافة أنواعها ويحاول أن يلزمك بالتفكير في مجرى معينٍ، ويريد توجيهك لما ينبغي وما لا ينبغي، وهذا لا يريحني ولا يشبعني.

تجربة الحرب اللبنانية التي خضت فيها افرزت اليوم ما يسمى بثقافة الحرب اللبنانية وهو ما يطول القصيدة والرواية كما يطول السينما، فإلى أي مدى تأثرت بهذه الثقافة؟

اللغة التي يتكلم بها المثقفون اللبنانيون أفهمها جيداً، ولا أستطيع أن أقول أني تمثلت الحرب اللبنانية ولكنها كانت أربع سنوات من حياتي عشت فيها كيسري نصر الله ليس كطرف في الحرب اللبنانية بمعناها اللبناني، ولكن عشت أهميتها لي سياسياً وثقافياً، لأني اكتشفت من خلالها فشل الأنظمة، وشاهدت اللعب على التناقضات ما بين الكتلة الشرقية والكتلة الغربية، وشاهدت قمع الحريات الديمقراطية باسم " لا صوت يعلو فوق صوت المعركة"، فهمت من خلالها من أين جاءت التيارات الدينية كفترة تاريخية. أفهم جيداً ماذا تعني الحرب اللبنانية بالنسبة للمثقف اللبناني اليوم: كان هناك مجتمع ناشيء على صيغة معينة وفشلت وقامت الحرب، واليوم السلطة تقول:" انسوا كل ذلك.. كل ذلك لم يحدث، سنعيد بناء لبنان، ولا تتكلموا عن الحرب، لأنه لا يوجد شيء اسمه حرب.. هذا كان كابوساً ومرّ". وهذا مستحيل تقبله بالنسبة للمثقف، هذا تاريخ حدثت فيه أشياء كثيرة، وهناك اليوم أولاد عمرهم ١٧ سنة عاشوا ١٥ سنة من عمرهم في حرب، ولا يعرفون من الدنيا غير الحرب، ولا يعرفون ما تتكلم عنه السلطة، وبالنسبة لهم الحرب ليست الكابوس وإنما اليومي المُعاش، فعندما يأتي إلياس خوري أو روجيه عساف وغيرهم ليقولوا لنا:" هذا جزء ثمين من حياتنا وتاريخنا" فيجب أن لا يخيفنا ذلك، فإذا كانوا يريدون حقاً أن يخرجوا من هذه الحرب فلا يجب نسيانها، لا بد أن تُقرأ الحرب حتى نهايتها، وهذا ينطبق على العرب جميعاً، فعندما يُقال لك اليوم لا تتكلم عن حرب ١٩٦٧ لأنها "حكاية بايخة مسحتها حرب أكتوبر ١٩٧٣"، فترد بأنها ليست "حكاية بايخة"، ربما لو تناقشنا فيها وحللناها وعرفناها وفهمناها لن نجد اليوم من يتكلم عن الانسحاق أمام إسرائيل وأن إسرائيل ستبتلعنا، وكل مشاكلنا نردها لمؤمرات إسرائيلية. إسرائيل شديدة الوضوح: شعب غريب عنا، لغته غير لغتنا، عقليته غير عقليتنا، تربطنا به أساسا عداوة تقل في فترات وتزداد في فترات، وفي النهاية إسرائيل ليست ناسي ولا أهلي. المشكلة في الداخل، لماذا كل مشكلاتنا نردها إلى مؤامرات: مرة إسرائيلية ومرة أمريكية ومرة إيرانية ومرة إمبريالية، فإذا كانت كل هذه

المؤامرات موجودة فلماذا نستجيب لها آلياً؟ إذاً الخطأ فينا نحن. ثقافة الحرب اللبنانية تخص العرب كلهم، كأجيال عايشتها على الأقل **الوجوه البيضاء** و**غاندي الصغير** لإلياس خوري و**بناية ماتيلدا** لحسن داود وروايات حنان الشيخ.. إلخ. هي أعمال أساسية في الثقافة العربية اليوم، هذه هي حياتهم وتاريخهم وما يجب أن يصفوا حساباتهم معه.

في ألمانيا الشرقية كانت النعرة: "إحنا اشتراكيين كويسين، وهم نازيين"، وعندما يقع حائط برلين يستيقظ الغول النازي الذي كان نائما في ألمانيا الشرقية، نتيجة لأن شعبها لم يتعامل مع التاريخ من قبل، وبالنسبة لهم هذه ليست ذواتهم. عندما وقعت الكتلة الشرقية- الحكومات بمعناها الشمولي والإيديولجيا أيضاً- لم يتبق سوى العنصرية والفساد وتذبيح الناس في بعضهم البعض بسبب العرقيات والقوميات، وهذا يفكرك أيضاً بما قبل الحرب العالمية الأولى.

عندما تتعامل مع تاريخك بصرامة أخلاقية ستجد بهجة رغم ما في ذلك من ألم، ولكن عندما تكبت ذلك وتستبعده سيظهر لك مثل "العفريت" ويميتك، وهذا حقيقي بالنسبة لنا كلنا، ولو كنا قد تعاملنا بحرية أكثر مع قضية طه حسين في العشرينيات وحسمناها لما كان نجيب محفوظ يصاب بطعنة في رقبته اليوم، وما كان النقاش يدور حول فيلم "المهاجر": "يمنع أم لا". يجب أن نعرف من نحن أولاً ثم نتعامل من هذا المنطلق.

هناك رغبة لدى البعض في الربط بين انتمائك الطبقي الأرستقراطي نوعاً ما وما بين عملك، وآخر من ربط بين الاثنين هو الناقد السينمائي مصطفى درويش في حوار تليفزيوني، فإلى أي مدى تأثرت بثقافة الطبقة في عملك؟

بداية أنا أرى أن هذا الكلام سخيف وبديهي، ولكن لا مانع من مناقشته مع اعتزازي بصداقتي لمصطفى درويش.

السؤال هو: هل في الدنيا أحد لا يتأثر ببيئته؟..إذاً لما كان هناك فلاح ومديني.. إلخ. فعن أي شيء تبحث: أن تكون أسيراً لأصلك و"فصلك" لتجعل منهما عكازين تسير عليهما أم أنك ترغب في تجاوز ذلك لتعرف نفسك. ما هي العبقرية في أن تقول "ده مامته من عيلة غالي وباباه من عيلة نصر الله، وهؤلاء أرستقراطية قبطية مصرية هو متأثر بهم، وكمان درس في مدرسة ألمانية واشتغل مع يوسف شاهين، فهو مزيج من الألماني ويوسف شاهين وماما وبابا وجده وجدته". هذه أشياء بديهية أثرت فيَّ وتشكلتُ بداخلها ومن خلالها كما تشكلتُ من خلال الحركة الطلابية، فلماذا يريد البعض تلخيصك ووضعك في "خانة" ليريحوا بالهم ولا يناقشون ما تطرحه من إشكاليات. تضع الناس في خانات وتختم عليها بختم الجمهورية! هذه عقلية موظفين وليست عقلية مثقفين، تعمل لي كشفاً في السجل المدني بدلاً من أن تعمل معي علاقة عداء أو صداقة.

تسأل عن ثقافة الطبقة، فأقول لك ما الذي أبدعته الطبقة الأرستقراطية المصرية من ثقافة، ما هي الإبداعات الثقافية العظيمة للطبقة الأرستقراطية المصرية لكي أجد نفسي مرتبطاً بها أو متحيزاً لها أو منبهراً بها، أو يعميني عن باقي ثقافتي ناهيك عن أنها طبقة اندثرت ولم يعد في نمط حياتها ما يُحتذى به.

ما هو الأرستقراطي في ثقافتي؟! أنا ثقافتي " المصرية " هي :نجيب محفوظ ويحيى الطاهر عبد الله وزين العابدين فؤاد وأحمد فؤاد نجم وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل ورفاعة رافع الطهطاوي ومحمد عبده وسلامة موسى، وفي السينما: حسن الإمام، يوسف شاهين، عز الدين ذو الفقار، بركات، فهذه هي ثقافتي فما هو الأرستقراطي فيها ؟! وإذا كان البعض يقرأون "سرقات صيفية" أو "مرسيدس" كتعبير عن طبقة فأنا أريد أن أرى مشهداً مثل مشهد السينما في "مرسيدس" من مخرج غير "أرستقراطي".

ما هو الأرستقراطي في عملي أو حتى قبطي؟ أنا لا أستطيع أن آخذ هذا الكلام بجدية لأن من يقولونه ليسوا جادين ويشرثرون، يريدون وضع الناس في خانات ليتخلصوا منهم، وهذا للأسف ما تصطدم به في الساحة الثقافية المصرية طوال الوقت. يقولون: "فلان ده إسلامي لا أريد أن أقرأ له". لن يجبرك أحد على أن تقرأ ولكن أنت الخاسر في النهاية، فالأفضل أن تقرأ له وتعرف كيف يخاطبك ولماذا تحبه أو تكرهه ولن يكون ذلك أبداً بسبب أن "مامته" اسمها كان زينب أو كان مريم، أو أن جده كان "باشا" أو كان "عمدة"، ألن يكون من المسلي أكثر أن تتكلم عن هذا الأرستقراطي الذي تربى في مدرسة ألمانية ونشأ في الحركة السياسية الطلابية في السبعينيات. كيف يخاطبك اليوم.. أتصور أن ذلك سيكون مسلياً أكثر، ولكن الآلية المطروحة من الأساس في الساحة الثقافية المصرية هي آلية عدم الرغبة في النقاش، وعليه يتم جمع بيانات من سجل مدني، مثل أن أقول لك "أصل فلان ده كان رئيس الرقابة"، وأضيِّع أن هذا الرجل- أي مصطفى درويش - هو الذي سمح لي أن أرى Blow up لانطونيوني و"ساتيركون" لفيلليني و"ملاعين" فيسكونتي..إلخ. فعندما ألخصه إلى أنه كان مديراً للرقابة، ماذا سأكون يا ترى قد كسبت "كسبت خناقة!".

إلى أي مدى تتشابه حياتك الشخصية وعلاقاتك وطريقة تفكيرك مع ما تعمله من أفلام ؟

أفلامي تتضمن نظرة للعالم وللناس، والتعاطف أو النفور من هذا أو ذاك هو تعبير عني في النهاية. قلقك تعبر عنه في أفلامك حتى لو لم تكن أنت كاتب السيناريو، فعندما أقول لك إنني اتمنى عمل هذا الموضوع فمعنى ذلك أن هناك شيئاً ما به يلتقي مع تركيبة بداخلي- مع إحساس معين بالعالم وبالناس وبالعلاقات - ومتى وجدت نفسك في موضوع ما، تتداعاه وتحكيه لعدد أكبر منك لكي يحبوك وتحبهم. ما هي مشكلتي مع السيرة الذاتية، لنتكلم عن ذلك. ليس خجلاً أن أحكي عن نفسي أو تواضعاً أو رغبة في الاختفاء وراء الآخرين هو ما يجعلني لا أحكي سيرتي الذاتية، ولكني أطمئن حينما أجد أن هناك آخرين يحسون بما أحس به.. دائماً أبحث عن الآخر الذي ربما كان "حدوتة" مسلية أكثر مني، وتحكي أكثر وأفضل مما أريد حكيه. الناس حولك يحكون لك حكايات وحكايات فتلملمها وتضع عليها حكايتك أيضاً وتدخل الحكايات كلها في إطارك.

بعد أن انتهيت من "الوداع يا بونابرت" في ١٩٨٥ جلست مع نفسي وسألت نفسي ما الذي أريد أن أحكيه، وتجربة بيروت كانت أهم شيء حدث في حياتي، وعندما شاهدت بيت العائلة في "أكياد" مهدماً وجدت رابطاً بين الاثنين فوضعتهما معاً وقلت سأحكي حكاية نابعة من ذلك، ولكن "سرقات صيفية" ليس سيرة ذاتية، فأنا لم أعم في الترعة أبداً ولم

أسرق أبداً ولم أُصب بالبلهاريسيا أبداً وأول مرة أتصاحب مع أحد من خارج عالمي المحمي جداً كان في الجامعة، وكطفل لم ألعب مع أولاد الفلاحين ولم يكن لديَّ رغبة أن ألعب مع أولاد الفلاحين بشكل ملح، ولكن ما هو حقيقي أنني كنت أريد أن أعوم في الترعة ولكن طفل من بيئتي لم يكن ليعملها، وهذا ربما ما جعلني أقول بإنني لا أفتعل العلاقة بين ياسر وليل ولا أفتعل رغبة ياسر في التصاحب مع ليل لأنه يغير منه، وعندما تُركب هذه الأشياء على بعضها تجد نفسك تحكي حكاية ليست لها علاقة بسيرتك الذاتية، فالسيرة الذاتية هي حكي دقيق لما حدث لإنسان في فترة ما من حياته، ولكن حكاية "سرقات صيفية" التي هي محاولة طفل من عائلة أرستقراطية مثل ياسر أن يصاحب طفل من أبناء الفلاحين فيجد ياسر نفسه يستغل ليلا ويعايش دراما كأنه محكوم عليه أن يعيد إنتاج نفس نوعية العلاقات القديمة ثم يكسرها في النهاية.. لو نظرت إلى هذه الحكاية المسرودة في الفيلم فإنها بالتأكيد حكاية تخصني جداً، لكن ليست سيرة ذاتية. نفس الشيء في "مرسيدس" فعندما أحكي حكاية نوبي الذي خرج من تجربة الارتباط بالسياسة ويظن أنه يستطيع تحقيق حلمه من خلال مؤسسة معينة (الحزب الشيوعي المصري) ثم يجد نفسه عارياً ومطالباً بإيجاد طريقة للارتباط بالواقع والناس ومن غير أن يكون معه سند يساعده، فبالتأكيد هذه الحكاية تخصني جداً، ولكن من خلال أي تركيبة وأي شكل أحكيها؟ وبأي معنى؟ كل هذه الأشياء أنا أخترعها، فأفلامي حواديت أحكيها وتخصني جداً ولكني دائماً أريد أن يجد المتفرج نفسه داخل الفيلم كما أجد نفسي بداخله. الفيلم ذاتي وشخصي بهذا المعنى ولكنه ليس سيرة لي.

كيف تنسج أفكار أفلامك؟ هل تبدأ من تصور واضح للفكرة/الأفكار ثم تسير بها في عملك من خلال تصور إيديولوجي واضح؟ أم أن الأمر يعتمد على قدر من جدلية البناء والهدم يجعل من فكرتك عرضة للتكسير والهدم طوال الوقت الذي تستغرقه عملية كتابة السيناريو؟

دائماً أتعرض للنقد من الناس قائلين: "هذا أفكاره مشوشة"، واعتقد أن هذا التصور عائد لمشكلة في التلقي ولا يعود عليَّ أنا بأي حال من الأحوال، فلو أنك دخلت لقراءة الفيلم من خلال أن أفكاره واضحة، ولو تعاملت مع فيلمي على أن منطقه هو أنه يحكي شخصيات "لذيذة" توضع في مواقف تظهر فيها وتتضح، لو أخرجت ما بداخلك لن تجد أن أفلامي صعبة أو أفكارها مشوشة. ستجد بهجة في حكي وسرد أفراد. وإذا وضعتها في إطار إيديولوجي صارم ستجد أنها متناقضة مع بعضها جداً، لأنها لا تقرأ هكذا، فأنا لا أريد أن أبرهن على فكرة أو إيديولوجية معينة، والفكرة الوحيدة التي أريد أن أبرهن عليها هي أن هذه الشخصيات/الناس "لذيذة" وحدوتتها "حلوة" وصراعاتها مسلية وربما تستفيد منها، وفي نفس الوقت عندما تأتيني فكرة أو حكمة أو استنتاج لا أنكسف من قول ما خطر لي، فلا أقول لنفسي: " ما تقلش لحسن تبقى إيديولوجي". لا، اتعامل مع مادتي بحرية، فإذا وضعت الإطار الواضح من البداية ستخلق في النهاية شيئاً غير واضح بالمرة وكاذباً أيضاً، فماذا أوضح من شخصية لإنسان عنده أحاسيسه وأنا أحبه لأنه يعاني مثلا وعنده مشكلة يريد حلها ويفرح أحياناً وعنده أمل.. هذا واقع قبل أن يكون أي شيء آخر.

عندما أريد أن أعمل فيلماً لا أقول إنني أريد عمل فيلم لكي أقول إن هذا الشيء خير وهذا الشيء شر، ولكن الدافع غالبا ما يكون شيئاً يستهويني وأريد حكيه.. الشيء الأساسي لديّ في عملي هو احترام الإنسان وعلاقتي دائماً بالشخصية هي أني أريد حكيها لأني أحبها.. أحب "فلان" لأنه يمثل سياسة أنا أحبها في الحياة، "وفلان" الثاني أحبه أقل لكنه يبهرني، حتى لو كان بالشخصية قدر من الشر فهي مبهرة لي في شرها. بالتأكيد لذلك أحكيها، وأتمنى ألا أوضع في موقف يدفعني لأن آتي بشخصية لكي "أكسرها" أو "أحطمها" أو "أفرتكها" أو لكي أصفي حسابات داخل الفيلم لا أستطيع تصفيتها خارج الفيلم.

هناك بهجة في أن تحكي الناس، هذا ما يحركني، أن أحكي الناس لأني أحب أن أراهم بتناقضاتهم وكلما كانوا مركبين أكثر كلما أثاروا فضولي أكثر وأثاروا رغبتي في أن أحكيهم. فإذا كنت تريد عمل أفلام لكي تبرهن على أفكارك ستكون أفلاماً مملة جداً، فليست الأفكار هي ما يعمل عملاً روائياً أو فنياً، وفكرك يساعدك على أن تفهم الناس، واليوم الذي تُسَخرّ فيه الناس للبرهنة على أفكارك تكون قد انتهيت. ما الذي أبحث عنه اليوم من غير الدخول في فلسفة عالية؟ أنا شخص اشتراكي يعيش في عالم تنهار فيه الاشتراكية تدريجياً، ويقال لي أن مُثلي لا تساوي شيئاً وأنه لم يعد هناك شيء اسمه "خير" وشيء اسمه "شر" ولم يعد هناك "حلو" و "وحش" ولم يعد هناك شيئاً اسمه "أي شيء"، وأن أي شيء مما تعمله يمكن تحويله لقيمة جمالية كما يمكنك تحويل أي شيء لقيمة كريهة وكله "ماشي"، وهذه النظرة لا تريحني.. في نفس الوقت لا توجد عندي نظرة واضحة المعالم لمن هو إنسان عام ١٩٩٤ وما هي أخلاقه ولا كيف يعيشها وكيف يلتصق مع نفسه وكيف يبني لنفسه منظومة قيم جديدة قابلة لأن تساعده في أن يعيش.. هذا هو ما يقلقني وهو ما يجعلني غير قادر على النظر للإرهابيين الصغار على أنهم مجرد "مهاويس" دينيين يحلمون بالسلطة، ولكن كأشخاص يبحثون عن شيء.. بشكل ما هو تعبير عن نفس المشكلة التي أعيشها، ولكن ما ينفرني منهم هو أن لديهم يقيناً "خرافياً" وهو في رأيي غير ملتصق بالتاريخ لأنك في حالة بحث دائم. هناك شيء يحدث في العالم لكي يضبط نفسه وأنت طرف في هذه العملية.. لي صديقة كانت تكلمني عن مجتمع لبنان قائلة: "مجتمع متفسخ ومنهار ومتنيل على عينه"، فلم أستطع أن أفهم كلامها أو أتعاطف معه، فتصوري أن ما يحدث هو أن المجتمع يعيد حساباته محاولاً أن يجد لنفسه مخرجاً، وهذا ما ينطبق أيضاً على مجتمع أوربا الشرقية، فعندما يفقد المجتمع بوصلته يبدأ الناس في البحث، وفي نفس الوقت هناك أشخاص أغبياء جداً - للأسف - يرون أن لديهم رداً جاهزاً على كل شيء، والواقع يثبت غباءهم، ولكن.... كيف يتواجد كل هذا في نفس الوقت من غير أن يؤدي إلى حروب ودم وتصفيات جسدياً.. الوسيلة إلى ذلك اسمها "الديمقراطية" وهذه لا تأتي صدفة ولكن عبر معاناة، واعتقد أن في الفن نفس الشيء، هل هناك في الدنيا أسخف من أن تجد نفسك عارفاً لكل شيء، ولا تريد أن تعرف أي شيء.

الآن أعمل فيلماً تسجيلياً اسمه "صبيان وبنات". الظاهرة الأساسية التي لفتت نظري هي لماذا الربط دائماً بين الحجاب والتطرف، بالتأكيد هناك شيء خاطىء في عقلي وفي عقول الكثير من المثقفين الذين يعتبرون أن ارتداء البنت للحجاب هو عودة لعصور الحريم والجواري، ولكني أنظر لهذا الأمر من زاوية أخرى، فأنا لست مسلماً ولا تشغلني قضية هل

هذا حلال أم حرام ويفترض أن معتقداتك الدينية أنت أدرى بها وأنت حر أن تمارسها أو لا، ولكن ما هذه اللعبة الغريبة التي يمكن أن تفرضها الجماعات الدينية عليك: قرأت في مجلة **روزاليوسف** أن عبود الزمر خرج من السجن لمدة يوم لمقابلة وزير الداخلية فركبوه سيارة غير مقفولة فرأى الشارع بعد سنين عديدة، فدخل فرحاً جداً على وزير الداخلية فسأله: "أنت فرحان كدا ليه؟"، فقال له عبود: "إحنا كسبنا: كل الستات في الشارع محجبات"، فتجد أن الكثير من المثقفين يردد هذه المقولة بمعنى معين، ولكني عندما نظرت لبعض من يخصونني نوعاً ما: سكرتيرة كانت تعمل في المكتب معنا، مساعدة كاميرا كانت تعمل معنا، وأيضاً أخوات وزوجات بعض أصدقائي فاكتشفت أن هؤلاء رغم أنهن محجبات إلا أنهن إطلاقاً لسن جماعات إسلامية، لسن جواري وحريماً بل بالعكس عاملات وفاعلات؛ قلت: أريد عمل فيلم أنظر فيه لظاهرة الحجاب بشكل مدني وليس حزبياً: هل فعلاً أن السيدات اللواتي أراهن في الشارع رصيد أو حتى نتاج لجماعات إسلامية وتطرف، فأكتشف أن هذا التصور خاطئ، وأن هؤلاء غالباً دوافعهن وأسبابهن وإن كان الدين فيها مهماً إلا أنهن سياسياً لسن تابعات أو رصيداً للجماعات الإسلامية ولا يصح أن نتعامل مع هذه الظاهرة على أنها نجاح للجماعات الإسلامية.

هل هناك فرضية بديلة تقوم بطرحها؟

ليست هناك فرضيات، وهذه هي اللذة فيما أعمله لأني أشعر أن عملي بهذه الكيفية يوصلني لأبعد بكثير من أن أقول: "أنا مع أو ضد الحجاب"، فلو فعلت ذلك معناها أنني قد انغلقت، إذا وضعت فكرة أمامي أنني مع أو ضد الحجاب كيف أعمل فيلماً، هل أعمل فيلماً لأقنع المتفرج بشيء قد لا يقتنع به.. قلة أدب أساساً أن أحاول أن أقنعه بأي شيء، هناك شيء ما منحط في فكرة الإقناع، فما هي المشكلة.. أن يكون لديك أفكارك ويكون لديَّ أفكاري ثم نتجاور، لماذا لابد أن أذبحك أو تذبحني.. أكسبك أو تكسبني، لكي نتعايش لابد أن يكون كل فرد منا حراً: يفكر كيفما يريد ويعيش كيفما يريد.

عندما يقول لي أحد: "في "سرقات صيفية" أنت ضد الناصرية!" أقول له: "ما دخلك في أني مع أو ضد الناصرية"، أنا أحكي أشياءً حدثت، أحاول تتبع حياة ناس في ظل ظروف ليس لنا دخل فيها.. ولن يكون.. هذا تاريخ، وعندما يقول لك أحد إن التاريخ كان جميلاً أو سيئاً قل له: "طز فيك!"، مثلاً فيضان أسيوط الذي حدث من عدة أيام - ٢ نوفمبر ١٩٩٤ - عندما تقول لي " الفيضانات دي حاجة وحشة جداً!"، فبالنسبة لي هذا تقييم غريب وليس له معنى.. شيء طبيعي وحدث، سيقول لك آخر: "كان يجب أن تعمل احتياطات، وأن المسئولين مقصرون" فهذا أيضاً دون جدوى، ولكن بالنسبة لي المسألة مختلفة: ماذا يعمل الناس أثناء الفيضان، وكيف يتعاملون مع الموقف.. هذه حدوتة.

أنا لا أريد أن أشارك في صنع سينما "العَجز": تصدِّر منظومة أفكارك وأحكامك وتريد أن تبرهن على صحة تفكيرك، وبالتالي لن تكون قد رأيت الناس ولا تفاعلت معهم ولا فهمت حواديتهم وبالتالي لن تحكي حدوتة، بل ستحكي فكرة، و ٩٠٪ من الأفكار قابلة للنقاش، و كل فكرة مقنعة تقابلها فكرة تقول عكسها و مقنعة بنفس الدرجة، و لكن الشيء

الذي لا مجال فيه للإقناع و لكن يكوّن مفاهيمك و يفتح عينيك على أشياء أخرى و "يهويلك دماغك" هو أن تنظر للناس لترى كيف يعيشون.

في"صبيان وبنات" لأول مرة أجد نفسي كمخرج لا يوجد لديَّ تحكم فيما يحدث، أضع كاميرتين لمتابعة الناس الذين أصورهم، وتحكمي الوحيد في إضاءة المشهد بناءً على رؤية: مثلاً أقول المكان في حد ذاته بارد جداً ولكن الناس دافئون جداً.. كيف أحكي ذلك بالصورة؟ لا أزوِّر لك المكان ولا أجمله لك ولا أحوله إلى أي شيء ولكن لأني أشعر بدفء الناس فإني أركز عليهم، والتحكم أو القيد الثاني الذي أضعه على نفسي أنني لن أصور أناساً لا أحبهم، فتجد نفسك عائشاً في صراع صعب، لأن هناك أناساً تحبهم ويقولون كلاماً لا تحبه ويفكرون بطريقة لا تحبها ولن تحبها أبداً، فليس لأنك تحبهم ستقبل كل "العك" الذي سيقولونه، ولكن الـ tension الذي بين قولهم لأشياء لا تحبها وبين حبك لهم يظهر، فتجد نفسك أوتوماتيكياً تشعر أن هذا هو موضوعك. القيد الثالث أنني أرمي كلمة: "إيه موضوع الجواز؟" ترميها وسط هؤلاء الناس ويبدأون في الكلام، والكاميرا تصور، ولكن هذا ليس اعتباطاً لأني أكون قد قلت لهم إن حركتنا ستكون في "هذه الغرفة" - مثلاً - وأن موضوع المناقشة هو "كذا"، لكنك في نفس الوقت لا تتدخل فيما سيقولون، وتبدأ في مراقبة ما يقولون فتجد أشياءً مثيرة جداً تحدث: أداة معينة استعملوها فتحت لك دماغك على شيء جديد، فتقرر أن تبني المشهد التالي على هذه الأداة. هذه التجربة غريبة جداً وروائية جداً بالرغم من أنني عندما دخلت على هؤلاء الناس لم يكن لديَّ أي نظرة مسبقة سوى أني أحبهم ولن أدخل عليهم لكي أكرههم ولكن لكي أحبهم أكثر، و تجد أنني لو دخلت عليهم بمنطق: "أُف.. يا فلانة: إنت بنت عاملة زيك تلبس الحجاب ليه؟"، فستجد أنها ستبدأ فوراً في أخذ موضع الدفاع وتقول لك: "وربنا قال ..كده، والإمام فلان قال كده".. يا فرحتي.. ما الذي كسبته، إنما عندما تقول لها: "انت عايشة إزاي؟، بتنقي حجابك إزاي؟"، فتريك وتحكي لك: " لأن الحجاب ده يمشي مع اللون بتاع الفستان ده، وقصة الفستان بتبقى كده عشان كده ..إلخ."، فتجد نفسك تحكي حكاية مثيرة جداً وبها حياة وبها كيف أن فتاة في مثل هذه الظروف تحافظ على أنوثتها وجمالها وعملت undermining دون أن تفتح فمك وتتكلم عن الإيديولوجيا، وبه رد على ما يقال عن "الفتنة وغيره".. من يقولون هذا الكلام يعملون ضد الحياة ولغتهم ضد الحياة والحياة أقوى منهم.

أثناء التصوير حدثت محاولة اغتيال نجيب محفوظ.. عملت مشهد للعائلة تشاهد التليفزيون وتنتظر مسلسل "أوشين"،فماذا قبل المسلسل؟ كمية مرعبة من الإعلانات، وضعت الكاميرتين لتغطية الأسرة بدون قطع لمدة ٢٠ دقيقة، فقط أوجه المصور لمجال الكادر الذي أريده أو لضبط الكادر، وفي هذا المشهد كأنني وضعت ترمومتراً للبورجوازية الصغيرة المصرية: ما هي حالتها؟ وما هي طريقة تفكيرها؟..تقفز من زيت أولين إلى صابون زست إلى شامبو سباركل إلى محاولة اغتيال نجيب محفوظ إلى الشريعة الإسلامية إلى مسحوق اريل.. إلخ، واكتمل المشهد بأن قالت واحدة :" الله ينتقم منهم اللي كانوا عايزين يقتلوا نجيب محفوظ."، وهكذا أصبح لديَّ مشهد خرافي لا يحتاج لأن اتدخل فيه.. ومشهد مثل هذا أصدق بكثير من أن تسأل المذيعة أحد المارة سؤالاً بارداً: "إيه رأيك في محاولة اغتيال نجيب محفوظ؟" وفي مشهد كهذا تستطيع قراءة أشياء كثيرة منها: لماذا كان من السهل أن

يحاول أحد قتل نجيب محفوظ؟ وليس فقط ما يبينه المشهد أن هذه العائلة ضد من حاولوا قتل نجيب محفوظ - الذين هم حالة إيديولوجية - ولكن ما هذه اللامبالاة القائمة؟ ما كل هذه الإعلانات؟ وطوال الوقت هناك قراءة لأشياء، تقول لي: "هذه مياعة" فأقول لك: "تعيش المياعة والمياصة توصلني إلى أكثر بكثير من الحدة والالتزام والعك في أفلام البعض"، تحررني، وتشعرني أنني أحصل على ما هو غير عادي في الإنسان، وهذا ما كنت أريد عمله في "سرقات صيفية" و"مرسيدس". و"صبيان وبنات" فاتحة كبيرة لي على الكيفية التي سأعمل بها فيلماً روائياً بعد ذلك، فسوف أدخل عليه من خلال نفس هذا السلوك الذي أفهمه الآن جيداً.

عندما تضع الإيديولوجيا تجد أنك تعمل تركيبة معينة جزء منها أنك تجد القيم السائدة تنطبع على كل عناصر الفيلم، فتقول: "لا .. ليست شغلتي" أن أروج لهذه الإيديولوجيا أو تلك، فعملي أن أنظر للناس وأنبسط بهم وأكتشف تنوعاتهم. في "صبيان وبنات" وجدت بعد عمل الفيلم أن ٩٠٪ منه قد أصبح عن الزواج - الموضوع المسيطر على عقول معظم الناس الذين صورتهم - ومرة واحدة وجدت نفسي أعمل فيلماً عن الزواج وليس عن الحجاب، ووجدت نفسي أدخل إلى مناطق غريبة جداً ولذيذة جداً، ووجدت الأشياء التي كنت أحسها وأنا صغير وربما وأنا أعمل فيلمي الأولين تتحدد أكثر بمرور الوقت لتصبح أكثر شفافية أيضاً.

أريد أن أعرف كيف تكتب السيناريو؟ أولاً: هل تكتب معالجة أم مشاهد منفصلة أم أنك تضع plan تتحرك من خلاله.. وثانياً: كيف يتم بناء السيناريو؟

أطبخ السيناريو، يكون لديّ مشهد أو بضعة مشاهد يركبونني مثل العفريت، يسحرونني، هذه المشاهد أشبه بـ"بطن" للسيناريو، أبدأ في التركيب حولهم- هذا ما حدث في "سرقات صيفية" و"مرسيدس" - عادة المشهد الذي يسحرني يكون متضمناً لشخصية وجو عام mood إذا أضيف إليهما المكان أصبح المشهد مكثفاً به الثلاثة عناصر الأساسية اللازمة لوجود فيلم، وتجد أن هاجسك هو كيف توصلهم بحيث أن هذا المشهد الغريب أو العجيب يصبح بديهياً بالنسبة للمتفرج.

لست هنا أحاول أن أعمل ميثولوجيا للإبداع والخلق، ولكن هناك أشياءً أحسها.. مثلاً: كنت أريد أن أتكلم عن العنف.. موسوس obsessed بالعنف، وكل يوم أقرأ عن جريمة جديدة غريبة تحدث في المجتمع، فأقول لنفسي: " يا ربي!.. إيه اللي اتغير في تركيبتنا إحنا اللي بيقولوا علينا وديعين وطيبين وحبوبين وبتوع نكتة؟.. إيه القرف اللي بيحصل ده؟". يقول لي يوسف شاهين: " لأ.. لأ.. هاتقعد تعمل فيلم عن الحاجات دي يبقى هتكتئب وهيجيلك انهيار عصبي"، فأقول لنفسي: "مانيش مكتئب، ومانيش عندي انهيار عصبي، بس إزاي أقدر أحكي الـ mood ده، ومابقاش خايف". أذهب لأنام وهذا الإحساس وهذه الفكرة "راكبني"، فأنام فأحلم بطريقة يشتغل فيها عقلي الباطن فتأتيني أحلام حول هذا الموضوع، وتجد مواقف تحدث ربما لو أني لست موسوساً بهذا الموضوع لما كنت قرأتها بكيفية مختلفة عما لو كنت أنظر لها بشكل يومي، مثلاً: عندما أرى الكوبري ملتصقاً في بلكونة

إحدى العمارات أقول: "آه.. طب ما هو ممكن ينطوا جوا ويعملوا حاجات فظيعة"، وكل يوم أطلع كوبري ٦ أكتوبر لكي أذهب إلى المكتب فأتعرض لـ"غرز" عجيبة يعملها سائقو المرسيدس تشعرك أن هؤلاء هم أسياد البلد وأنهم يقولون: "انتو ولاحاجة"، وعندما أذهب إلى "فرح" خالي " كان فرح دمه خفيف قوي." كلمت أحداً قلت له: "شوف إزاي بيسوقوا بتوع المرسيدس!"، فقال لي:" لأ يا يسري بتوع المرسيدس ما بيسوقوش.. عندهم سواقين". طوال الوقت تحدث أشياء طالما أنت مشغول بالفكرة: أشياء لا تستطيع أن تعقلها ١٠٠٪، ولكن تستطيع تفسيرها فيما بعد، وما يحدث هو أنك وأنت داخلها تجد شيئاً يأتي بشيء، تجد فكرة تبرهن لك على فكرة أو تعطيك موقفاً لفكرة - لأنه هناك mood تمسك به - تلملم هذه الأفكار والأشياء وتحاول إعطاءها شكلاً form، وبعد ذلك تستطيع أن تحكي من خلاله أكبر عدد من الحكايات والتفاصيل التي أضحكتك أو استهوتك أو قرفتك أو خضتك ثم تجد في النهاية نفسك تعمل فيلماً، وهذا ما حدث لي في "مرسيدس" .

في "سرقات صيفية" كان الأمر مختلفاً، كان المشهد الذي أريد حكيه هو مشهد ياسر أمام بيت العائلة المُهدم - المشهد الذي في أخر الفيلم - وعندما يُقال لي: "أخر الفيلم حاسين أنه فيلم ثاني"، أقول لهم :"لأ..هو ده الفيلم"، والباقي كله لكي أوصلك لهذا المشهد، الذي هو ربط بين شيئين: البيت المهدم وبيت بيروت الذي يتكلم عنه ياسر في أخر الفيلم:" كنت نايم.. وصحيت.. شوفت البحر وهنا المفروض كان يبقى فيه عمارة، فقلت.. اللـــــــــه.. البحر، وبعدين اتخضيت" الربط بين هذين الشيئين وهذا الـ mood ومن خلال هذا الإحساس تحركت "ماكينة" "سرقات صيفية"، ثم تدور الماكينة من خلال أشياء رأيتها.. عرفتها..أحسست بها.

عندما قرأت سيناريو "مرسيدس" تعجبت أنك لا تكتب في السيناريو أي إشارة إلى حركة الكاميرا ولا إلى حد كبير انطباعات الشخصية التي سيؤديها الممثل ولا حركة الشخصية/ الممثل ولا طريقة نطق الحوار ولا مواصفات المكان/ الديكور، فكيف يتم توصيل هذه العناصر إلى الفيلم من خلال مراحل ما بعد السيناريو؟

بالنسبة لي السيناريو مجرد بناء درامي أستطيع الارتكاز عليه، وكتابة السيناريو هي المرحلة الأصعب في عمل الفيلم، فعملية البحث عن الوصول إلى أن أجد لغة تتكلم بها الشخصيات/ الناس ومواقف يتحركون من خلالها داخل إطار بناء مادي form هي عملية تأخذ جهداً كبيراً إلى درجة أنه لا يكون عندي الوقت لأفكر في أي شيء آخر، فالباقي كله ملحوق وسهل.

عندما تصبح عندك هذه التركيبة، ما يحدث بعد ذلك هو أنك كتبت السيناريو وحدك، مغلقاً على نفسك غرفة، وأنا لا توجد لدي أي متعة في الإحساس بالوحدة، لأني أعتقد أن كل شغلك كفنان هو في كسر الإحساس بالوحدة الذي تعيشه وأنت تكتب أو وأنت تفكر، فعندما أصبحت لدي التركيبة التي قلت عليها لماذا أمنع الممثل من الدخول معي لكي يجد الشخصية من خلال البروفات- يجد لغته ويجد كيف سيتكلم- وهذا ما حدث مع زكي فطين ويسرا في "مرسيدس" ومع الناس الذين مثلوا في "سرقات صيفية".. نقرأ معاً

ونتناقش فنجد صياغة جديدة للمشهد ويصبح الممثل طرفاً في اللعبة، وآخذ المصور ومهندس الديكور ومصممة الملابس معي لزيارة الأماكن، فتجد مرة واحدة الشكل الذي كنت أعمله بشكل عفوي وبدون قصد- كنت أظن أن ما كنت أكتبه يشبه كل السيناريوهات التي تكتب في الدنيا ولكنني أدرك اليوم أني لا أكتب تفاصيل كثيرة في السيناريو، ووجدت أنني أستطيع أن أكوّن من هذا نظام عمل يحرك الناس الذين يشاركون في الفيلم لأنهم يصبحون طرفاً فيه، وفي النهاية يخرج الفيلم منتمياً إليك تماماً وأكثر.. ولا تشعر بنفسك وحيداً وتشعر أن هناك أناساً آخرين سيدافعون عنك، يفهمون الشخصيات وقادرون على أدائها بشكل ألذ وأجمل.

ما أعمله ليس أنني أخفي معلومات عن أحد ولكني أترك مساحة للآخرين للدخول معي ومشاركتي، وهذا الشيء بالإضافة إلى أهميته يلتقي مع تصوري للسينما وما يجب أن تكونه. السينما لم تكن أبداً عمل فرد واحد، ورغم ذلك فشخصيتك كمخرج تظل موجودة وهواجسك موجودة وطريقتك في النظر للناس موجودة، وهذا ينطبق على هيتشكوك وفريتز لانج أو حتى فيلليني الذي كان يشاركه في كتابة السيناريو ستة أو سبعة أفراد.

من الأشياء الجنونية التي تحدث في مجتمعنا أن الناس لا يتكلمون مع بعض.. لا يتناقشون.. هناك جدب، وهذا عندما يحكم على الأفلام فإنك لن ترى على الشاشة سوى تجربة محدودة، وعندما أكون قد وجدت طريقة لأن أنفتح على الناس الذين يشاركونني الفيلم ويشاركون بمقترحات وتصورات فهذا شيء جميل للفيلم، وتجد الفيلم- وأنت لا تتنصل منه ومسئول عنه تماماً- يحتوى تجربة أثرى من تجربتك لو كنت عملته لوحدك وبتحكم تام، ففي النهاية أنت متحكم في كل شيء، ولكي تصل إلى النهاية عندك عملية طويلة جداً. فمع رشيدة عبد السلام أعيد المونتاج ٣ أو ٤ مرات إلى أن وصلنا للصيغة النهائية، وكانت أحياناً تقترح ترتيباً جديداً من عندها وبعد مناقشات وأخذ ورد "لا.. يا رشيدة." - " لا.. يا يسري." نستقر على الترتيب الأفضل، وهذه الطريقة تسمح لك بأن تفاجيء نفسك.

على الرغم من رغبات الخرق الموجودة لديك، دائماً ما تبحث في السيناريو الذي تكتبه عن عناصر الدراما الكلاسيكية في البناء - بداية ووسط ونهاية - إلى جانب حديثك الدائم عن ضرورة "توضيب" المادة درامياً وتقديم وتأخير المعلومات بحيث يكون بناء السيناريو/ الفيلم قوياً ومتماسكاً ومشدودا.. إلخ. " فهل تعتقد في حتمية اعتماد هذه العناصر؟

الشيء الذي أدهشني عندما عملت مع يوسف شاهين في أفلامه التي يُقال عنها إنها صعبة هو أنه كلاسيكي إلى درجة كبيرة في تعامله مع الدراما ويتبع بشكل صارم القواعد: العرض والذروة والوحدة في إطار الذروة وكل ما ينبغي أن تكون الدراما عليه، وأنا أجد في هذا طريقة جيدة جداً في التعامل مع مادة material شديدة التركيب تتطلب منك أن تكون لديك القدرة على تنظيمها على غناها وصعوبتها وتنوعها، والمتفرج لن يجد نفسه في الفيلم إلا إذا وجد خطاً يستطيع متابعته وقراءته، ولا يوجد طريق غير هذا في الدراما، لم تبتدع طرق أخرى، وبالتالي لابد من معرفة الطريق الموجود.. تعرفه بما يكفي بحيث يمكنك أن تدخل

مادتك المركبة في إطار ما ولا مفر.. ترى ما الذي تريده وتحاول إيجاد بناء كلاسيكي له، من خلال الكتابات المتعددة بما في ذلك المونتاج، غصباً عنك تجد نفسك تتبع القواعد الكلاسيكية لكي تدخل مادتك في بناء درامي، وكنت أقرأ مؤخراً مذكرات تينسي وليامز فوجدته يقول: "أنا مهما عملت هابقي دقة قديمة لأني مش قادر ومش عايز أكسر البناء التقليدي بتاع الدراما، لأن ده هو اللي بيخليني أفهم وبيخلي المتفرج يفهم".

ماذا نعني بطريقة كلاسيكية: هي لغة تداولت بين الناس وبعضهم لكي يتفاهموا، ولم تكسر الالتزام باللغة الكلاسيكية الدرامية سوى مجموعة تجارب لا نستطيع إدخالها في إطار السينما بمعناها الجماهيري وبمعناها الواسع، وحتى أفلام الموجة الفرنسية الجديدة عندما تشاهدها اليوم تكتشف أنها تمشي على نفس القواعد. شاهدت مؤخراً فيلمين لجودار: "الاحتقار" و"على آخر نفس" : هناك بداية وذروة ونهاية؛ حتى "العام الماضي في مارينباد" لآلان رينيه الذي كان بالنسبة لنا طلاسم عندما شاهدناه، قلنا إنه ثورة على الشكل السينمائي التقليدي، عندما تحلله تكتشف أن مادته المركبة جداً "متوضبة" درامياً.. لابد أن يكون لديك على الأقل مرجع reference كلاسيكي ترجع له وتكسره، ليس المهم في النهاية كيف تركب الفيلم، قطعاتك كيف تكون، الإيقاع كيف يكون، ولكن عندما تأتي بجزء من الذروة في البداية ثم تشرح بعد ذلك فإن المتفرج يعيد ما حدث في ذهنه وينظم الفيلم: "ده حصل الأول والتاني كان فلاش باك flash back واللي شفته الأول كان الذروة"، يعيد تركيب الفيلم في ذهنه بطريقة كلاسيكية.

المرجعية الكلاسيكية لابد أن تكون موجودة، ولا بد أن تكون مستوعباً لطبيعة البناء الكلاسيكي، ولا بد أن تضع في ذهنك أثناء عملك - وأنت تكتب أو وأنت تخرج أو وأنت تعمل المونتاج أنك تتعامل مع طرف ثالث هو المتلقي، تصطدم به لكنه مرجعك وعندما تنفيه من ذهنك تكون هناك مشكلة: تصبح أخرس تتكلم للداخل... أنا لا ألتزم بالإطار الكلاسيكي ولكن معرفتي به تجعلني أعرف أثناء عمل الفيلم كيف أخاطب المتفرج، ليس حجراً على أحد في تكسير القواعد ولكن بعد معرفتها، وهناك طلبة من معهد السينما يطلعونني على سيناريوهاتهم فأجد مشكلة فيها بالرغم من وجود جو ومشاهد عظيمة ولكني أتساءل: " فين قلب الموضوع.. بطنه"، حينما لا تعرف ما الذي تريد قوله تكون هناك مشكلة بالتأكيد.

يقول جان جينيه في مقاله الشهير عن رواية ديستيوفسكي الإخوة كرامزوف: "إن كل عمل فني يُبنى دون أن يكون اللعب التدميري جزء منه هو مجرد تضليل"، وأعتقد أن اللعب هو الجانب الآخر المكمل لبحثك عن إطار كلاسيكي لمادتك- رغم تناقضهما ظاهرياً- فبدايةً هناك لعب مع الرواية في "سرقات صيفية" و"مرسيدس": هناك غنى في التخييل الروائي وكأنك تبني رواية سينمائية بأدوات وعدة سينمائية: ثمة حكايات وبشر وأمكنة تتشابك وتتبسط وتتقاطع، وهناك فصول أيضاً، وفي "مرسيدس" بدأت ممارستك للعب "التدميري" بشكل كبير؟

نحن أولاد ما بعد الحرب العالمية الثانية نعرف جيداً بريخت والرواية الجديدة وكل التجارب الفنية القائمة على اللعب والتجريب والتي شكلت نظريات تشنج بها البعض في

لحظات: "لا للمسرح الأرسطي.. المسرح الملحمي هو الطريقة الوحيدة لعمل مسرح!"، نحن عاصرنا كل هذه العصبيات وشربناها عن آخرها واليوم أظن أننا نعمل نوعاً من الخلاصة لكل هذه التجارب، فلا تستطيع اليوم أن تعمل فيلماً وتدعي أنك فنان دون أن تحاول التجديد في الشكل أو المضامين التي تتعامل معها.. دون أن تشاهد " كل" الأفلام الجديدة وتقرأ "كل" الكتب الجديدة، وتتابع كل الصرعات التي تحدث وتحسها، وعندما تأتي لتعمل تجد بينك وبين نفسك أن هناك ميكانيزمات تعمل أوتوماتيكياً تدفعك للعب بهذه الأشياء.

في "سرقات صيفية" و"مرسيدس" اللعب مع الرواية كان يتيح لي أن أبحث عما هو غير عادي وسط المألوف والمعتاد وهو ما أرى أنه الأكثر جدارة لأن يُحكى،فأنا أشعر بالارتياح في الزحمة ومن الممكن أن أحكي "حدوتة" واحد وواحدة يجلسان سوياً في غرفة كيف يعيشون وماذا يفعلون.. إلخ. ولكني لا أبتهج وأشعر بـ" الهيجان" إلا عندما أجد شيئاً خاصاً بالاثنين وسط مولد أو زخم.. في قهوة أو شارع ولذلك كنت أريد أن أجد في السينما شكلاً form مشابهاً للرواية المكتوبة، وهذا المجال لا أتوقع أن يتجه المتفرج نحوه أو يعذرني على أخطائي التي ارتكبتها، ولكني استمتعت وأنا أعمله، وأعرف إلى أي مدى هناك أخطاء في الفيلمين.

فيلم "مرسيدس" بكل نواقصه التي يستطيع أن يتحدث عنها النقاد بالنسبة لي فيلم أنضج بكثير من "سرقات صيفية" – الذي هو حبيبي أكثر. "مرسيدس" أعطاني فرصة أن العب مع الرواية المركبة ومع **ألف ليلة وليلة** ومع الميلودراما التقليدية المصرية والهندية، والأخيرة هي منطقة لعبي مع المتفرج، ففي الرواية و**ألف ليلة وليلة** لا توجد مساحة كبيرة للمتفرج لكي يدخل منها للفيلم، ولكنه يستطيع أن يدخل من باب الميلودراما لأنه معتاد على حسن الإمام والأخ الذي يبحث عن أخيه ويعرف المتفرج تقريباً إلى أين تذهب "الحدوتة". ولا بد أن يكون هناك "شحتفة وعذاب" في عملية البحث ولا بد أن يكون هناك "رقاصة" فأضع له هذه العناصر وأدعوه للعب معي لنرى ما سيحدث، فكانت المعادلة هي كيف أجمع بين شكلين مركبين جداً وشكل ثالث هو الشكل الشعبي الذي يستطيع المتفرج متابعته.

تجربة "مرسيدس" واللعب الذي فيها والذي لم يكن مضمون العواقب هو ما يجعلني اليوم مستعداً للفيلم التسجيلي "صبيان وبنات"؛ وأقول إنه ليس خارجاً عن إطاري كسينمائي روائي أو كشخص يعمل على الرواية. في "مرسيدس" كانت لديّ رغبة أن ألعب مع **ألف ليلة وليلة** وفي "صبيان وبنات" لم تعد لعبة بل أصبحت شيئاً إجبارياً، لا بد أن لا أنفر من الفيلم ولا أعرف كيف أحكي حدوتته التي هي حدوتة عائلة بسيطة جداً لا يوجد فيها تطرف أو مخدرات – العائلة التي يُصطلح على تسميتها بالعائلة العادية أو بالبني أدمين العاديين. بدايةً أريد أن أقول إنه لا يوجد إنسان عادي، والذين يتكلمون عن الإنسان العادي نظرتهم للإنسان نظرة عادية، وعندما أقول لك أنني أريد أن أحكي "فلان" فهو إنسان غير عادي already، وهذه النظرة لا بد أن تظل غير عادية وأن أمسك في هذا الإنسان ما هو غير عادي، وهذه المغامرة عندما تتشعب في شخصيات عديدة تجد نفسك إجبارياً تفتح أقواساً مثل **ألف ليلة وليلة**: تبدأفي حكي حدوتة "فلان" و"فلان الثاني"و"فلان الثالث" وداخل هذه الحدوتة تفتح حدوتة يكون "فلان" بادئها لكن ليس هو الذي يكملها بل شخص آخر- يرجعني للحدوتة الأولى ويأخذني لحدوتة جديدة – وشخص غير الأثنين ينهي لي الحدوتة الأولى ويفتح لي حدوتة جديدة.

في "سرقات صيفية" كما في "مرسيدس" ثمة تركيز على فرادة الفرد واختلافه. ألا يدفعك هذا إلى الاصطدام بقيم المجتمع وتصوراته عن الفرد والصورة التي يجب أن تكون عليها علاقة الفرد بالمجتمع؟

كتبت مقالاً في **السفير** هو أهم مقال كتبته وفيه برنامجي.. كان عنوانه: "الفرد والعائلة في السينما المصرية"، وكانت فكرته كيف أن السرد الدرامي في السينما المصرية دائماً مبني على أن العائلة وتكوين العائلة هو الأساس، ومرجعية الأبطال هي هل هم قادرون أم غير قادرين على تكوين العائلة، فتفاجأ أن أفعالاً مثل الرغبة في السفر للعمل تجعل النظرة تتجه إليه على أنه إنسان سلبي، لأن مثل هذا الفعل يهدد استقرار العائلة ويهدد قدرة الفرد على الزواج، وتكتشف أن هذا يترتب عليه النظرة لمن هو جميل ومن هو غير جميل، فرشدي أباظة مثلاً جاذبيته عالية جداً ومقلق جداً ولو أجلسته مع أختك أو ابنتك لا تطمئن عليهما لأنه طاغ ولأجل هذا لم يكن أبداً من الأبطال الحقيقيين في السينما المصرية: دائماً البطل الشرير أو اللعبي، ودائماً كانت السينما المصرية ترسخ لأبطال كعماد حمدي ومحمود ياسين ونور الشريف الذين لو أجلستهم مع أختك أو ابنتك ستة أيام فلن يحدث بينهم شيء.

لماذا بالنسبة لي الفرد مهم؟ الجماعة اليوم بعد الانفتاح الاقتصادي جماعة مستهلكة، وظيفتها أنها تستهلك وتشتري وتشاهد الدعاية التليفزيونية التي تقول لها: "اشتروا لكي تكونوا مثل كل الناس". وما نعيشه اليوم هو محاولة من كل الأجهزة بما في ذلك الثقافة لتحويل الإنسان لجزء من ترس مثلما يحدث في كل بلاد العالم: الناس وظيفتها تشتغل وتستهلك وتشاهد التليفزيون الذي يعمل تنميط standardization للعقول كلها لكي تعرف فقط كيف تستهلك.

الفرد الذي أختاره في عملي هو فرد مختلف، لأذكرك أنك إنسان ولست فقط مجرد مستهلك، ما أبحث عنه هو الفرد كقيمة في المجتمع طُحنت وقيل له: "إنت ولا حاجة.. أنت مين أنت عشان تتكلم، أنت عليك فقط أن تستهلك." زمان كانوا يقولون له: "لا صوت يعلو فوق صوت المعركة.. مصلحة الجماعة فوق مصلحة الفرد"، وهذه هي اللغة الثقافية السائدة في بلدنا، وهذا ما تصطدم به حينما تريد أن تقدم فرداً له تركيبته: لا أقول لك إن هذا خير أو شرير، ولا أقول لك أن تكون مثله أو لا تكون، ولكنك أياً كانت تركيبتك فأنت إنسان أصله غير مألوف، وعندما نقدم شخصاً مثل "نوبي" في "مرسيدس" له تركيبته يصبح مستفزاً: "شوف بيمشي إزاي نوبي في الفيلم: وشوف شعره أصفر إزاي"، ما الذي يعنيه ذلك ولماذا يجب أن يكون " كل الناس" مثل "كل الناس".. هذه عقلية غريبة جداً وفظيعة جداً وفاشية جداً ونواجهها كل يوم، ودائماً ما تُسأل: "هل بطلك هو الإنسان المصري العادي؟".. من هو الإنسان المصري العادي، ما هي عاديته.. اليوم وأنا أصور "صبيان وبنات" أقابل أشخاصاً مصريين لا أرى فيهم فرداً واحداً عادياً، كل واحد منهم له تفرده وجنونه ولغته وعيناه وشكله وأحاسيسه، فما هو العادي في ذلك، فلماذا أعمل "اسطمبات" ؟! وكيف أعمل فناً؟ لا يوجد إنسان عادي بلا ملامح يستطيع أي أحد أن يجد نفسه فيه، واليوم الذي تستطيع أن تتقبل اختلاف الفرد عن الآخر هو اليوم الذي تستطيع أن تتكلم فيه عن أننا ديموقراطيون، فما هو الفرق بين مصطلح "الإنسان المصري العادي" الذي يفترض طرحه ضرورة

أن يكون الناس عاديين وما بين النازية؟! العقلية التي وراء هذا التفكير مخيفة: "لا للاختلاف.. لا للتفرد.. لا للإبداع"، فهذه إسمها نازية.. فاشية،فالنازية الجديدة هي تحويل الإنسان إلى مجرد مستهلك وترس في آلة الاستهلاك. وهذا هو ما نواجهه، وإذا كان هناك ثمة شيء نضالي في أفلامي ففي هذه النقطة بالتحديد.

ودائماً أصطدم بتصور معين عن البطل الإيجابي والبطل السلبي المحددين من خلال العرف الاجتماعي، فالبطل الايجابي لدى المجتمع هو القادر على الزواج والإنجاب والاستقرار، لأن هذه هي القيم الأساسية التي تسود في عقل الناس، وفي الأفلام المصرية عندما يريد شخص السفر يُقال له: "يا مصيبتي، تسافر!.. غربة!.. السفر عيب." وإذا أراد أن يعمل بمهنة غير مهنته يصبح شخصية مهزوزة كتركيبة.. بالنسبة لي اللحظة التي أحبها في شخصياتي هي اللحظة التي يقولون فيها: "مش عايزين نتعامل مع العرف ده وعايزين نتمرد عليه."، ومن هنا تبدأ في أن تكون مسلية بالنسبة لي.. في لحظات يأسها كما في لحظات ترددها، ولكن عندما تقدم بطلك عنده لحظات تردد يصبح لدى البعض مملاً وفاقداً للإرادة، وهذه رغبة في إلغاء عددكبير من الناس في رايي أنهم "حلوين"، ليس في مياعتهم ولكنهم يريدون التعبير عن قلقهم، فيُفسرون على أنهم مترددون.. تقول: "أليس هاملت بهذه النظرة متردداً؟" فيقولون لك: "لا.. هاملت مش متردد.. هاملت عايز يتيقن." فتقول لهم: "أنا بطلي هاملت أيضاً." وعندما تشاهد "هاملت" كاملة لمدة أربع ساعات ونصف قد تشعر بالملل في مناطق، وهذا ما يدفع مخرجين كثيرين لرمي المناطق التي يتردد فيها هاملت لكي يصبح بطلاً إيجابياً، ولكن هذا ليس همي.

إلى جانب الفرد كتيمة أساسية في أفلامك هناك تيمة المحرمات فلماذا الربط بين هاتين التيمتين؟

عندما تقول لي إن تيمة المحرمات مهمة في أفلامي فإني أطلب منك أن تذكر لي عملاً دramياً مهماً من أيام سوفوكليس وحتى اليوم لم يدخل إلى منطقة المحرمات: ميديا، أوديب، وحتى في الملك لير: ابن الحرام والثلاث بنات الهائجات جنسياً على أزواجهن ويرمين أباهن من الشباك إلى الشوارع.

المحرم الحقيقي الذي يراد محوه هو الفرد، وهذا شيء سياسي ولا يحدث في المجتمع، فالفرد يأخذ وضعه في المجتمع، ونادراً مثلا ما تجد فتاة يزوجها أهلها غصباً عنها، فمن الحكايات الخرافية التي سمعتها مؤخراً أن رجلاً من الحوامدية يريد تزويج ابنته لرجل خليجي عمره "١٥٠" سنة والأب معمول له عملية في الحنجرة بحيث لا يستطيع أن يتكلم وموضوع له "صفارة" في حنجرته والبنت في الشهر العقاري تعلن رفضها للزواج والأب يصرخ وتطلع "الصفافير" من رقبته.. هذا الأب موغلٌ في التخلف والبنت تبدي رفضها رغم انتمائها الطبقي الواضح: بورجوازية صغيرة. وفي فيلم "صبيان وبنات" البنات يقلن: "أنا اللي حتجوز مش بوي"، رغم أنهن محجبات وتعليم متوسط ومن أصول ريفية. الناس يدافعون عن فرادتهم في المجتمع ولكن التعبير عن ذلك علناً يصبح محرجاً، وهنا يصبح التابو الأساسي هو الفرد: "نفسي أعمل كذا ومانفسيش أعمل كذا، أحب هذا ولا أحب ذاك". والفن عبر تاريخه تعبير عن أفراد لهم سمات خاصة وتفاصيل خاصة ومزاج خاص.

عندما أردت أن أحكي علاقة شذوذ في "مرسيدس" كنت أقدم فردين كل منهما مختلفٌ عن الآخر، ولا أقول لك: "هذا حلو أو وحش"، فأنا أنظر للشخصيات ولا أحكم عليها، ستقول لي: "كده المتفرج مش هيتعاطف معاها"، فأقول لك: "عنه ما تعاطف". لست مستعداً أن ألوي للمتفرج الموضوع وأصور له العلاقة بين أشرف وجمال رومانسية وجميلة، بل أصورهما لك في لحظاتهما الجميلة كما في اللحظات العنيفة بينهما، فأريك كيف أنهما يضربان بعضهما في السينما، ودرامياً يتم ذلك لأن أشرف ظن أن نوبي "بيبصبص" لجمال وأن جمال استجاب له فقام أشرف بضربه لأنه يغير عليه، وكان مهماً أن أبرز اختلاف جمال عن أشرف، فبينما يكون أشرف "زهقان" من فيلم "بئر الحرمان" فهناك ما يجذب جمال للفيلم: سعاد حسني وهي "تمكيج" نفسها، فبالرغم من وجود نظام حياة واحد لكل من أشرف وجمال إلا أنهما فردان مختلفان، ورغم العلاقة التي بينهما إلا أنهما "يتخانقان" ولم "يسيحا" في بعضهما البعض، فأي اثنين يحبان بعضهما من الطبيعي أن يتخانقا، وأعنف مشاهد رأيتها في حياتي كانت بين الأزواج حينما "يتخانقوا": عندما كان أهلي يتخانقون أو عندما يتخانق أصحابي مع زوجاتهم. أنا أقدم لك العلاقة على ما هي عليه وأنت تريد أن تبلعها، ابلعها أو لا تبلعها إذا كنت تريد ذلك، لأني أرفض أن ألخص أي إنسان لأعطي لك صورته التي تريدها كما يحدث في ٩٠٪ من الأفلام المصرية، عندما تقدم الجانب الذي قد يعجب المتفرج من الشخصية وتستبعد ما قد لا يعجبه.

عندما عرضت "مرسيدس" في سان فرانسيسكو التي هي مدينة الشواذ في أمريكا قيل لي: "أه.. ده فيلم كويس أوي، بس ليه مصور الشواذ في البيئة كده، وعلاقاتهم قد كده عنيفة؟" قلت لهم: "ما هي بتحصل"، قالوا لي: "مش ضروري اللي بيحصل تفرجه لأن ده بيؤكد نظرة المجتمع للشواذ". وكأنهم يطالبونني - كما في أيام الزنوج لديهم - بوضع الشواذ مكان الزنوج وإظهارهم كملائكة، قلت لهم: "هل تريدون أن أعمل لكم "بمبي في بلاد الشواذ"- ميكي ماوس يعني!".

من المحرمات التي "خضت" الناس في "مرسيدس" أكثر من العلاقة بين جمال وأشرف أن وردة تحب الرجال "السمر" هي أن امرأة يمكن أن تعبر عن تفضيل جنسي. فالرجل عندما يقول: "أنا أحب المكلبظة المتختخة"، فلا يعلق أحد، ولكن إذا أعلنت المرأة تفضيلها للرجال من مواصفات معينة تكون الصدمة كبيرة، فتجد اللوم الموجه إليك على تصوير ذلك الشعور من امرأة سببه أنك تجرأت على التعامل معها لا كأمك أو كأختك ولكن كفرد له شخصيته.. اتصلت بي سيدة قبطية ثائرة وقالت: "معقولة إنت قبطي وبتتكلم عن الأقباط بالطريقة دي، ده حتى في التليفزيون لما بيجيبوا قبطي بيجيبوه ملاك، وكمان مطلع لي واحدة قبطية بتحب السود وكمان مش أقباط". وهل لو أن شخصية وردة في الفيلم كانت مسلمة لشعر المسلمون أن الفيلم معاد للإسلام؟

أنا أتكلم عن ناس/ بشر، وليست مهمتي أن أحكم عليهم ولا شغلتي أن أقول: "هذا صح، وهذا خطأ"، وأقّفل على كل الأجزاء التي قد تقلق المتفرج أو تنرفزه لصالح الأقباط أو الشواذ أو المسلمين أو لصالح أي أحد، أنا ليس لي دخل في وجود هذا في الدنيا، وأنا لست قاضياً أو جلاداً ولكن فنان، يعني إنسان "بينبسط" بما يراه ولا يخاف منه.. هذه هي شغلتي.. وظيفتي.

عندما تسألني: "ما هي الفائدة التطهيرية التي تعود على المتفرج عندما يشاهد ذلك؟" أقول لك: "عليه ألا "يتخض" أو يخاف من رؤية ذلك" ، المصائب تنزل على رؤوس الناس طوال الوقت والغالبية العظمى منهم تضع رأسها في الرمل مثل النعامة ويقولون: "ما شفناش"، فهل سيحدث لك شيء إن رأيت؟ هل ستموت؟ قد "تفطس" وأنت تضع رأسك في الرمل، ولكن الأكيد أنك لو رأيت فلن يحدث لك شيء.. لن يصيبك العمى، لأنك لديك ميكانيزماتك وعاداتك وتقاليدك وثقافتك لكي تدافع عن نفسك، وهذا ما يجعلك تتفاعل مع الرؤى بنضج، لا كطفل. وهذا ما يجعلني لا أتعامل مع جمهوري كأطفال عاجزين عن التفكير لكي أقول لهم :"ده حلو، وده وحش.. حاسب، ماتحاسبش."..أفترض في المتفرج النضج وامتلاكه لمنظومة قيم خاصة به.

أنا أريك وأنت تكون مفاهيمك وتحدد ولكن هناك دافع هو أني أبين لك الشخصية بتركيبها وتعقيدها وثرائها لتجد نفسك تحبها بشكل حقيقي أو لا تحبها بالمرة، ولكن على الأقل تحسها من لحم ودم وبالتالي أوتوماتيكياً تحترمها، وبالتالي فليس من المستغرب أن يحب أناسٌ كثيرون وردة في "مرسيدس"، وأن يحب آخرون - بالرغم من أنهم ليسوا شواذاً - أشرف وجمال ومع ذلك فإني لا أستطيع أن أعمل فيلماً أقول لك فيه: "أد إيه الست دي اللي بتحب السود جميلة". فأنا لا أعمل أفلاماً لأقنع أحداً بشيء.

أنا سعيد جداً بأن الـ CNN عملت فيلماً عن ختان البنات، لأنها حركت شيئاً، وبدأ الناس يتكلمون عن موضوع كان بالنسبة لهم بديهياً بشكل مختلف.. ولكني أشعر أن العقلية وراء هذا الفيلم عقلية إرهابية؛ وأنا إذا قررت أن أتناول موضوع ختان البنات فلا أعرف ما هي النتيجة المحتملة، فرغم كرهي للختان إلا أنني لن أستطيع أن أعمل فيلماً يقول للمتفرجين: "بطلوا تختنوا بناتكم"، بل بالعكس أول شيء سأعمله هو أن أجد كل الأعذار للأب الذي يختن ابنته وسأجعلك تحبه، ولا أستطيع أن أعمل شيئاً أخر سوى ذلك.. أم أنك تريد مني أن أتجاهل كل هؤلاء الرجال الذين يختنون بناتهم، أو أتجاهل إلى أي مدى يخاف الرجل المصري من المرأة، وهكذا سأحاول أن أجد له الأسباب حتى أتعاطف معه، بالرغم من أن تعاطفي الأساسي يذهب إلى ضحيته.

عندما نتكلم عن الفرد وتبدأ في النظر له كفرد تجد أنه كلما ازدادت نمطيته كلما أصبح غير مثير لك وكلما كان مختلفاً كلما أثارك، وتعال نمسك الشخصية التى مثلها هشام سليم في "عودة الابن الضال" ليوسف شاهين: ما سبب أن الشخصية "لذيذة"؟ .. لأنه متمرد: أبوه يريده أن يهتم بالمواشي والعجول والمصنع الذي يعمل به وهو يريد أن يتعلم "الذرة".. فرد عنده رغبة وعنده كل ما تطلبه من بطل. لماذا تحب الشخصية التي مثلتها ماجدة الرومي في نفس الفيلم؟.. لأن لديها الجرأة أن تقول لحبيبها:"- هتسافر لي ست أشهر.. مش هستناك، لأني محتاجة لحد يلمسني ويبوسني ويدلعني".. أنا حضرت العرض الأول في سينما مترو سنة ١٩٧٥، وسمعت شهقة الناس وهم يقولون:"يا شرموطة ! ". هذه هي المساحة التي أحبها عندما أتكلم عن النقاش بيني وبين الجمهور، ولكني متأكد أنني عندما أقدم شخصية مثل شخصية وردة في علاقتها بالدبلوماسي الأسود وشخصيتي جمال وأشرف فإن رد الفعل الأول من الجمهور سيكون نفوراً واستغراباً، والأضمن لي أن أقدم شخصية مثل شخصية هشام سليم في "عودة الابن الضال" أو مثل شخصية رام في "المهاجر"

كنموذج للبطل عفيف وشريف وصراعه على محور أنه يريد أن يصل لشيء أعلى، ولكن "مرسيدس" لا يحكي عن ذلك وإنما يحكي عن اصطدام الفرد بالأشياء اليومية وعن رغباته في صراعها مع مثله العليا.

هناك تيمة أهم من تيمة المحرمات.. الفرد أولاً، ثم الفرد في علاقته بالآخر المختلف عنه تماماً: ما الذي يجمع بين نوبي وعفيفة في "مرسيدس"؟ لا الوسط ولاالثقافة، بل هناك هوة فظيعة بينهما. وعلى نفس الدرجة ما الذي يجمع جمال وأشرف؟ وما الذي يجمع بين وردة والدبلوماسي الأسود؟ كلها عوالم مختلفة تصطدم ببعضها، وطوال الوقت تشعر بأن الجنس ليس حلاً لمشاكلهم: أشرف وجمال يتضاربان، عفيفة تتمنى ممارسة الجنس مع نوبي وهو لا يستطيع ولا يتمنى ذلك، ونفس الشيء في علاقة وردة بالدبلوماسي الأسود. هناك تصور رومانسي أنك بالجنس أو بالزواج ستحل مشاكلك وهذا ليس صحيحاً، وما يطرحه فيلم "مرسيدس" هو أن هناك مشاكل لا يمكن حلها إلا إذا تدمرت الدنيا، وهذه هي الرسالة النهائية للفيلم إذا كان للفيلم رسالة: عندما يتغير المجتمع كاملاً ولا يبقى سوى آدم وحواء يمكن أن تحل المشاكل بالسهولة الموجودة في العقول، وهذا هو المحور المقلق في "مرسيدس" أكثر من طبيعة العلاقات نفسها.

نعود إلى "سرقات صيفية". قيل لي إن العلاقة بين ياسر وليل علاقة شذوذ، ولكنها ليست كذلك وإنما هي علاقة صداقة، فعندما أردت أن أحكي عن علاقة شذوذ حكيتها بصراحة ووضوح ولا أرى أي مشاكل في الحديث عن العلاقات على ما هي عليه، ولا أعتقد أن هناك أي إشارة في "سرقات صيفية" أن ما يجذب ياسر لليل أو ليل لياسر هو ارتباط جنسي، السؤال هو: لماذا لم أجعل ياسر ينام مع ليل أو الضابط ابن الفلاحين ينام مع البنت الأرستقراطية؟.. لأني لو فعلت ذلك فكأني أحل في الفيلم ما لا يحل في الواقع كصلة ما بين إنسان من طبقة غنية وإنسانة أو إنسان من طبقة الفلاحين، حللت مشاكلك في السرير وانتهينا، ولم تعد هناك حدوتة ولم يعد هناك فيلم. الجنس ليس موضوعاً في "سرقات صيفية" كحل كما هو في "رد قلبي" الذي يحل المسألة بأن إنجي تنام مع علي ويكا ويتزوجان وينجبان أطفالاً وانتهت الحدوتة، وأتيت بـ "رد قلبي" كمرجع لكي أقول: "الصراع الطبقي لم ينته بزواج إنجي من علي ويكا".

هناك عدم تيقن لديك من طبيعة البطل الذي تبحث عنه، وهناك مقاربات أريد طرحها عليك حتى نقترب من صورة هذا البطل أكثر: هل تعتقد في اختلاف بطلك عن الجماعة/"القطيع" - حسب تعبير نيتشه - في إقامته نظاماً أخلاقياً خاصاً به مهما كان هذا النظام مجرماً من قبل النظام الأخلاقي السائد للمجتمع؟ هل هذا البطل هو الإنسان المتحرر من الأخلاق السائدة والذي يتحلى بإرادة خاصة به ؟ أو ذلك الإنسان الذي يقول عنه جيل دولوز: "الفرد السيد المستقل والمشرع، أي الذي سن قوانينه بنفسه، إنه يتحدد بواسطة سيطرته على نفسه، على قدره، على القانون، إنه الإنسان الحر الخفيف اللامسئول"؟

صورة بطلي قريبة من هذه التصورات، ولكن هناك أشياء أنا لست راديكاليا فيها إلى هذه الدرجة .. مثلاً: الجماعة بالنسبة لي ليست "قطيعاً" بل إنني أحاول أن أجد الفردية داخل الجماعة.. ربما يعود ذلك إلى تراثي الاشتراكي! ..

اللامسئول راديكالية زيادة ولا أستطيع فهمها، عند نيتشه لا توجد جزئية اللامسئول بل بالعكس المسئولية أساسية، عند دولوز موجودة كمحاولة للتحرر من السياسة بالتحديد، الفعل الذي يعمله الفرد لا يترتب عليه مثل أعلى أو يكون له رد فعل اجتماعي، وهناك طريقان يتم من خلالهما ذلك: إما أن المجتمع به مؤسسات بحيث أن أي شيء تعمله كفرد يستطيع المجتمع امتصاصه وتحويله إلى شيء إيجابي، أو أن المجتمع "خربان" ومتعفن إلى درجة أن الفعل في حد ذاته لا يترتب عليه شيء، وهذا امتصاص من نوع أخر. في كلتا الحالتين هناك جانب يُلغى خطأ، فإذا فصلت العلاقة بين الفرد والجماعة تجد أنك تلغي الفرد أيضاً وهذا له رد فعل عكسي لأنه بدون الجماعة أصبح ما يفعله الفرد تافهاً لا يترتب عليه شيء. الخفيف هو ما أبحث عنه، لم أعمل بعد بطلاً خفيفاً، خفيف تحسه طائراً عشرة أو حتى ثلاثة سنتيمترات عن الأرض.

في فيلم "روكو وأخوته" لفيسكونتي هناك مشهد أحبه جداً: سيموني ونادية يسيران معاً أمام فندق، فتقول نادية: "الفندق غالي جداً"، فيسأل سيموني: "الليلة بكام؟" فتقول نادية :"الليلة بكذا"، وتكمل: "إنت عارف إن الفقراء جداً والأغنياء جداً هم اللي بيناموا مكان ما بياكلوا". الفقراء جداً والأغنياء جداً هم الخارجون عن الإطار، أكيد أن هذه الشخصيات لها جاذبية معينة، ولكني عملت دائماً على وضعها الطبقي كسبب لوجودها خارج المجتمع، وبالنسبة لي الفرد الحر ليس الخارج عن المجتمع وإنما الذي يحقق فرديته وسط الجماعة، الذي يحاول أن يجد صلة بالناس، وهو ما أبحث عنه الآن، إذاً لابد أن أُفصِّل بطلا على مقاسي.

في رسم شخصية البطل هناك ميل إلى استبعاد الدوافع والتأويلات من الماضي أو التحليل النفسي، هناك اعتماد أكثر على السلوك واللحظة المعاشة، نوبي وياسر يسقطان وعيهما تجاه الخارج كوسيلة للتعبير عن الداخل أكثر من تعبيرهما عن نفسيهما بشكل مباشر، يعني رؤيتهما لما يحدث هو معادل لشخصيتيهما؛ تكشفهما أكثر مما يكشفان نفسيهما، ألا يرهبك أن تتقلص شخصية البطل في عملك إلى مجرد عينين؟

بالنسبة لي ياسر ونوبي عينان بالفعل، وهذا شيء من الأشياء التي أريد تغييرها، ولكني مرتبط فيها بالحياة لأني أجد قيمتي في عينيَّ: أنظر وأكشف وأتبنى رؤية من خلال ذلك، لكن تأتي عليك لحظة معينة وتقول: " لا.." ليس حقيقياً أن هذا فقط هو وضعك، فلست مجرد عينين، ولكن عينين وجسم وقلب ومؤخرة - كل تركيبتك على بعضها - ولست مضطراً لأن تلغيها وتمسح معالمها إلى هذه الدرجة لكي تكشف الناس من حولك. تكشف بالمعنى الإيجابي، وليس بالمعنى الفضائحي، أنت فعال أيضاً وبطل أيضاً، أنت هنا ليس معناها يسري نصر الله ولكن معناها الفرد الذي تضعه في الفيلم وتتعامل معه طوال الوقت على أنه مجرد عينين، فلماذا لا تعطيه فرصته هو أيضا؟

هناك سبب لذلك: ليس مجرد عجزي أو خطأ مني أو عدم إدراك ولكن هناك رغبة لدي لعمل بانوراما لمجتمع ولمواقف، ولو أنك عملت بطلاً بالمواصفات التقليدية لأخذ حجماً أكبر over ، فأصبحت عملية نصب، وهذا ما يجعل المحور الذي أركز عليه هو الحدوته

والباقي كله يأتي بالدرجة التي يؤثر بها على الحدوتة، فتجد أنك تلغي أشياء كثيرة.

أبحث ولا أعرف كيف أصل إلى توازن ما بين تقديم البطل وإعطائه فرصته وما بين شغفي بالعمل البانورامي، ولا أعرف أحدا وصل حقيقةً إلى ذلك: فيلليني لا يوجد لديه بطل.. لاغيه تماما، وبطله خارج الفيلم دائماً.. الشخصيات ممسوحة تماما.. في "الحياة اللذيذة" ما الذي يفعله مارشيليو ماستورياني؟ ولا حاجة.. ليس موجوداً، لديه بعض المشاكل ولكنه حقيقةً غير موجود. في "أماركورد" ماذا يفعل؟ شرّحه؛ في"روما" ألغاه تماماً: الولد الصغير يذهب إلى الكراخانة فيذهب معه، يذهب إلى المسرح فيذهب معه، فليس مهماً من هو .. هو الذي تراه، وانفعالاته هي التي تراها على الشاشة. بازوليني حل هذه المشكلة بذهابه إلى الأسطورة في فيلم **ألف ليلة وليلة** وإلى الأمثولة في فيلم "تيوراما"، ورغم ذلك فالعين أيضاً هي الأساس. برجمان لا يوجد غير الشخصية، لا توجد حوائط ولا بيوت، لا يوجد غير الشخصية واللقطات القريبة لها.. أعتقد أن الوحيد الذي استطاع أن يعمل هذا ويعطي لبطله الفرصة ولا أعرف كيف، مع أني شاهدت أفلامه كلها وفككتها وركبتها، هو فاسبندر، ربما لأنه عمل أفلاماً كثيرة جداً رغم أنه مات صغيراً. كان يعمل ثلاثة أو أربعة أفلام في السنة، فتشعر أن كل هذه الأفلام على بعضها تحكي لك بانوراما المجتمع الألماني في السنوات التي عاشها فاسبندر، فقراءة فاسبندر الأكثر وضوحاً هي من خلال مجمل أعماله وليس من خلال عمل واحد، ولا أحد يملك الإمكانيات وربما ولا القدرة لعمل ثلاثة أو أربعة أفلام في العام مثل فاسبندر. واليوم عندما أصور بعض الأعمال بكاميرا الفيديو - "صبيان وبنات" ومجموعة أفلام تسجيلية قصيرة - فأنا مبسوط من ذلك لأني أستطيع أن أعمل أشياءً أكثر.. هناك شيء قاس أن تُقيّم من عملين، واليوم أحاول أن أصل لصيغة أن يصبح عملي يومياً: شهادتي يومية، وعيني يومية، وهذا ما قد يحل الإشكالية القائمة.

ننتقل إلى التمثيل، وعملية اختيارك لممثلين غير محترفين للعمل في أفلامك، كما في محاولة إدماج الممثلين المحترفين في نسيج هؤلاء الممثلين الهواة - إن جازت التسمية- إلى جانب ما يعطيه لك هؤلاء الممثلون، وعن أي شيء تبحث لديهم؟

هناك بحث عن أشياء جديدة نتيجة لأن الأشياء القديمة لم تعد تصلح أو استنفدت، والممثل شيء لا يمكن أن تستنفده: لعبك معه، وقوعك في غرام وجه أو حالة معينة، وهو ما تتعرض له طوال الوقت وأتمنى أن لا يتوقف.

لماذا أحب العمل مع يسرا كممثلة؟ :لأن يسرا لديها طاقة غريبة جداً على أن تتغير، على أن تفاجئني، لم أشعر بها في "مرسيدس" أنها وهي تمثل أمام زكي فطين ممثلة تؤدي دوراً سبق أن أدته، بل ممثلة جديدة لا تلعب على وتيرة غير الوتيرة التي يلعب عليها الممثلون الباقون، تدخل في mood تستوحيه من مكان التصوير ومن الذين تعمل وتتأقلم معهم مثل زكي فطين ومنحة البطراوي ومنى زكريا وياسم السمرة ومجدي كامل، الذين هم ممثلون جدد.

الممثلون المحترفون مشكلة لأنك لو استعنت بهم فإنما سيأتون ليقولوا البوقين الراكور "raccord"، تقول للممثلة: "ابتسمي." فتعطيك الابتسامة الراكور، تقول لها: "عيطي" فتعطيك "العياطة الراكور"، وهذا شيء "يزهق" بالتأكيد.

هناك من يقولون لي إنني أعمل مغامرات كبيرة في التعاون مع ممثلين جدد أو غير محترفين، فأقول لهم: "أنتم الذين تعملون مغامرات": عندما تأتي بشخص عمره ٦٠ سنة ليلعب دور شاب عمره ٢٠ سنة فهذه مغامرة مجنونة بالنسبة لي، مثلما تمشي بمستنقع به تماسيح ثم تستغرب فيما بعد أن قدمك قد قطعت، ولكن أنا على العكس من ذلك أمشي على الأرضية التي أعرفها وأحسها ومطمئن لها تماماً، وعندي كل الضمانات لكي يخرج فيلمي منتمياً لي.

في مكان التصوير أراك تقفز وتكلم الممثلين ومدير التصوير والعمال، تتنطط. لم أشعر بأنك تائه، بل إنك تخلق لنفسك حالة جديدة لا تعيشها إلا وقت التصوير؟

عملك كمخرج هو أن تملك المكان والشخصيات، والناس الذين يعملون معك لا بد أن يكون لديهم نفس الاحساس، هناك tension لابد خلقه في البلاتوه. وينتقل للجميع أنهم يتعاملون مع هذا المكان وهذه الاضاءة وهذه الحالة من الممثل وهذا اللون الطاغي في أحد المشاهد، ولأنهم يعرفونك فإنهم يصبرون عليك ويستحملونك لمعرفتهم أنك تبحث عن شيء.

في "صبيان وبنات" عندما أقول للناس أن ينتظروا حتى أركب "لمبة" للإضاءة ولو لم أشرح لهم لماذا أفعل ذلك - لكي تكون الصورة "حلوة" أو غير ذلك - لكانت هناك مشاكل، والحمد لله هناك شاشة في التصوير بالفيديو، لتُرِي الإنسان الذى تصوره ما الذي فعلته بالمكان من خلال الإضاءة وأين كانت الكاميرا موضوعة وكيف ظهر هو، لتجده تلقائياً يفهم ما الذي تبحث عنه وليس ما الذي تريد أن تستخرجه منه، فيعطيك أبعد مما تتصور، لأنه يدخل في الـ mood.. أحياناً تجد نفسك عملت mood خاطئاً فيظهر ذلك على الممثلين - يقلقوا - والـ camera man لا يعرف كيف يضبط الكادر، إلخ. فلابد أن تتعامل مع هذه الحالة بجدية: التكنيك زاد ولم يعد هناك ارتياح فيجب أن توقف التصوير إلى اليوم التالي. عندما تعطي ممثلاً جملة حوار - وهذا إنسان أنت تحبه وتحترمه - ثم تجد أنه ليس بقادر على نطق هذه الجملة وتصمم و"تعند" تكون حماراً لأنه يعرف ما الذي تريده وعندما تكون الأداة الأساسية غير عارفة كيف تخرج لك ما تريده لأنه هناك كلمة صعبة أو تركيبة جملة صعبة فلا بد أن تتوقف لتفهم. فعندما آخذ الناس بجدية - شرط طبعاً أن تقول مثلي بعد الفيلمين اللذين عملتهما: "لا يوجد حمار في هذا الفيلم غيري.. المنتج ماقرفنيش.. الممثل اللي أخترته واثق فيه.. المصور كذلك.. إلخ.." فلا توجد قيود كبيرة عليَّ غير أنه في خلال مدة معينة لا بد أن أنهي فيلمي، وهناك مشاهد في "مرسيدس" عملتها والمصور غير مستريح أو الممثل غير مستريح فأصبحت فيما بعد غير مستريح - مكسوف من نفسي كلما شاهدتها - اللحظة لابد أن تفاجئك وإلا سينتج عن هذه اللحظة لقطات بليدة .

على الرغم من نقاط التشابه فإننا نجد ما بين "سرقات صيفية" و"مرسيدس" اختلافاً في الأسلوب: طريقة الحكي.. البناء.. الشكل.. التكوين.. التركيب..إلخ. فهل تعتقد أن البحث عن اختلاف في الأسلوب بين كل عمل وآخر هو بحث جديد عن الذات؟ وهل ترى مع خوان غويتسولو أن: "التناقض لا يعني الافتقاد إلى التماسك والالتحام

بل العكس ربما كان إلحاح بعض العناصر المتناقضة في الظهور طوال عمل الكاتب يشكل علامة على التحامه الداخلي" ؟

أنا اتفق تماماً مع غويتسولو ولكن ما أنا مختلف معه هو تعريفك للأسلوب. الأسلوب هو موقفك، هذا هو جوهر الأسلوب، وليس الأسلوب هو أين تقطع وما هو حجم اللقطات وما هو ترتيبها وليس إيقاعك.. والأسلوب هو موقف تستطيع أن تجد له صيغة خفيفة على القلب، فعندما تقول لي إن بروست أسلوبه هو أن يعمل جملة طويلة فإني أقول لك أنك لم تفهم من بروست شيئاً.. هذا ليس أسلوب، ماركيث عندما يكتب رواية مثل **مائة عام من العزلة** التي جملها مكونة من مبتدأ وخبر ومفعول ونقطة، ثم يكتب بعد ذلك رواية **خريف البطريرك** التي هي من أول سطر إلى أخر سطر جملة واحدة فهل تقول لي إن هذا هو ماركيث أخر. الجملة والنقطة واللقطة والإيقاع هي أدوات تطوعها لأسلوبك.. الأسلوب هو موقفك.. هو ما تريد حكيه، عندما تقول لي "فلان" أسلوبه في اللبس أنه يلبس الكرافتات الغامقة والبدل الزرقاء فهذا ليس أسلوبا.. هذا شكل.. أسلوبه هو أنه محافظ ويريد أن يداري نفسه باللبس، عندما تقول لي إن أسلوب البنت المحجبة هو الحجاب فإني أقول لك: "لا.. هذه وسيلة.".. أسلوبها شيء أخر.

ومن هنا فإني أتصور أن "سرقات صيفية" و"مرسيدس" لا فرق بينهما من ناحية الأسلوب، الشكل مختلف ولكن الجوهر واحد: كيف أدخل على الناس، كيف أدخل على الممثل أو على الـ form.

أسلوبي مثلاً هو أن المشهد هو الذي يقول لي ماذا أفعل، ولست أنا الذي يقول للمشهد ماذا يفعل.. هذا أسلوب. أما أن يكون لديك مشهد كوميدي ولكن لأنك قررت مسبقاً - لأنك مخرج اللقطات الطويلة والإيقاع الهادىء - أنك لن تقطع، فأنت لم تعمل فيلماً وإنما عملت قناعة إيديولوجية على الخامة التي تعمل بها ، فإن تَكُنْ كل لقطات فيلمك كما قررت من البداية fixed- ثابتة - فهذا قرار مسبق.. إيديولوجيا وليس أسلوبا ، فالأسلوب هو عكس ذلك، الأسلوب هو أن لا تفرض أي أحكام مسبقة علي عملك.. أسلوبي هو علاقتي بالشخصية.. هو أنني أصور الناس بحب وأتفاعل مع الاختيارات التي أختارها ، وهذا ما تجده في "سرقات صيفية" و"مرسيدس" كما سوف تجده في "صبيان وبنات".

هل تعتبر نفسك مخرجاً أقليا.. قليل الرواج، ليس بالمعنى الشائع الانتقادي، ولكن بالمعنى الذي يطبقه جيل دولوز وفليكس غوتاري على كافكا، وبالمعنى الذي يقصده اوكتافيو باث في مقولته: "إن المبدعين الأقليين هم المبدعون الأكثر أهمية"؟

لم أفكر أبداً في نفسي بمعايير تقييم، لأن هذا يحدني. سُئلت ذات مرة: "هل أنت مؤلف سينمائي؟"، فقلت: "لا.. لا أحب أن أنظر لنفسي كمجرد مخرج مؤلف."، كل عملي هو كسر لفكرة الوحدة، عندما أعمل مع ممثلين جدد ، عندما أعمل بروفات مع الممثلين ومع مدير التصوير فذلك يتم لكي أكسر الجزئية المربعة التي يمكن أن توضع فيها كمؤلف سينمائي، فأنت تعمل بشكل مختلف عمن يعمل على رواية، الـ process مختلف، لا أحب أن أحبس نفسي في أسلوب أو ما أُصطلح على تسميته بالأسلوب، أو أحبس نفسي في تجربة خاصة بي، هذه كلها أشياء غير مثيرة لي.

عالم كافكا عالم مقفول. أنا أحب كافكا جداً، بالنسبة لي كافكا مصطلح، تجرد، أصبح مرجعاً reference ترجع له؛ ولكن عندما تقول لي:"هل نمط حياة كافكا نمط تتمنى أن تعيشه كفنان؟" فأجيب "لا: ليس مغرياً بالنسبة لي"، ولو قلت لي: "هل تحن لأن تصبح مخرجاً جماهيرياً بالمعنى المتعارف عليه؟" فأجيبك أيضاً: "لا.. هذا ليس جذاباً لي".

ليست وسطية ولا انعدام راديكالية، ولكن هناك جزئية أنك لا تريد أن توضع في كتالوج مربع ويقال لك:"أنت بتاع الإيقاع الهادىء مثلا"، فهذا شيء "مقرف" جداً، أنت تتمنى أن تفاجىء نفسك وتفاجىء الناس الذين يتفرجون على ما تعمل، ليس من أجل المفاجأة ولكن لأنك داخل في process معرفي.. أنا لا أفرض نظريات معينة على الدنيا.. أنا أحب الناس، ولا تأخذ ذلك بديماجوجية، فلست "بتاع" الجماهير، لكن "أحب" وهذا بالنسبة لي مثير جداً، وعندما تقول إنك في كل علاقة حب تفعل نفس الأشياء فهذا غير حقيقي، أنت دائماً في علاقات الحب تُفاجأ بالأخر ويجعلك تفعل أشياءً مختلفة ويجعلك تُغير، وهذه نوعاً ما علاقتي بالسينما.

في مقال له عن السينما العربية يربط الناقد السينمائي إبراهيم العريس ما بين " أحلام المدينة" لمحمد ملص و فيلمك "سرقات صيفية" و"حلفاوين" لفريد بوغدير قائلاً: "هل يمكن مثلاً ليسري نصر الله أن ينفي أنه لولا "أحلام المدينة" لما كان فيلمه "سرقات صيفية"، وهل يمكن لفريد بوغدير أن ينكر الانطباع الذى تركته لديه مشاهدته لـ"سرقات صيفية"؟ فأعتقد أنه وإن تكن مسألة تأثركم أنتم الثلاثة بعضكم ببعض غير محسومة تماماً، لكن وضعك في إطار مجموعة من السينمائيين العرب كفرد من أفراد السينما العربية الجديدة أو البديلة أو المختلفة - إن جاز أيٌ من هذه التسميات - يتأثرون بعضهم ببعض ويتطورون معا هو السياق الصحيح، ربما هذا أصح من ربطك الدائم بيوسف شاهين؟

بادىء ذي بدء لا أظن أن ملص أو بوغدير أو أنا كنا سنتجرأ على العودة إلى ذاكرتنا لولا الطفرة التي حققها يوسف شاهين كسينمائي عربي في أفلام مثل "عودة الابن الضال" و"إسكندرية ليه" و"حدوتة مصرية" على صعيد وضع " الذاكرة الفردية" في مواجهة "الذاكرة الرسمية"، وبالتأكيد فإن هذه الأعمال علامات على طريق الثقافة العربية.

وتصنيفي بين هذه المجموعة - ملص وبوغدير - صحيح، ولا أظن أنه مرتبط بسطحية أننا نحن الثلاثة تكلمنا عن أطفال، هناك طفل في "أحلام المدينة" وطفل في "سرقات صيفية" وطفل في "حلفاوين"، ولكن أظن أن الصلة بين "أحلام المدينة" و"سرقات صيفية" أقوى بكثير من الصلة بين "سرقات صيفية" و"حلفاوين"، لأن "أحلام المدينة" و"سرقات صيفية" يستعملان الذاكرة كأداة للمعرفة: تعمل على مرحلة من الذاكرة، ذاكرتك عن مرحلة تاريخية معينة ودرجة تباينها مع الذاكرة الرسمية.

محمد ملص صديقي جداً، عايشته وحضرت معه تصوير فيلم " المنام"، وأحد الذين أحرص جداً على الكلام معهم، والفرق الكبير بيني وبين محمد ملص، وهو مثار الجدل دائماً، هو أن محمد ملص يتكلم عن الماضي بحنين وأنا الحنين بالنسبة لي ليست له قيمة. أنا لا أتكلم مع فريد بوغدير كثيراً رغم أنه إنسان "لذيذ" وعندما نتقابل "نهرج" سوياً، لكن علاقتي بمحمد ملص هي علاقة نقاش حاد.

محمد ملص يتكلم عن الماضي وضرورة استعادته من الذاكرة ووصله بالحاضر؟

لا.. إطلاقاً، أنا رأيي أنه يتكلم عن الماضي كشيء مات ويتأسى عليه.. بكاء ديار وأطلال، وعندما يستعمله فإنما يستعمله ليفضح به شيئاً في الحاضر، أن يقول: "شوفوا التباين .. النهارده إيه وزمان كان إيه! ".هذا هو التفسير التبسيطي"بالبلدي" لوظيفة الذاكرة عند محمد ملص، بينما وأنا أعمل "سرقات صيفية" كنت حذراً جداً من الوقوع في أسر الحنين إلى الماضي.. لماذا؟ لأن موقفي وعلاقتي بالحياة هو أنه لا يوجد زمن أحسن من زمن، علاقتي بالزمن الذي أعيشه هي الأساس، رجوعي للماضي أو الذاكرة هو للفهم: ماذا من الماضي أوصلني لما أنا فيه الآن؟ .. عندما أتكلم في "سرقات صيفية" عن الإصلاح الزراعي وعن أن الأغنياء تحولوا من زراعة القطن لزراعة المانجو والبرتقال غير الخاضع للحكومة بينما أجبر الفلاحون على زراعة المحاصيل الأساسية وهو ما نتج عنه أن الأغنياء اغتنوا أكثر والآخرون افتقروا أكثر كما انهارت العملية الزراعية في مصر، فإن هذا بالنسبة لي شيء يجعل ياسر على ما هو عليه الأن، إنما أن أتعامل مع الزخم الجميل الذي كان موجوداً في عهد عبد الناصر وأقول: "شوف كانت الحياة جميلة إزاي..والنهاردة بقينا مليانين عيوب." .. لا.. لا تقل لي إن الماضي أحسن من الحاضر.. نفس المشاكل قائمة، ليس أنه لم يحدث شيء، ولكن مشاكل اليوم امتداد لمشاكل الماضي.

طريقة محمد ملص في التعامل مع الذاكرة تدعو للاكتئاب واليأس، وهذا ما تجده في أفلام محمد ملص وفي حياته، فأذكر أنه في آخر مرة جلسنا فيها سوياً، في باريس، قال لي محمد ملص: "أنا خلاص بعد الحادثة، والآن أصلح في مذكراتي." فقلت له "ما الذي ستصلحه فيها؟ وماذا يعني أن تصلح في مذكراتك؟"، فقال لي: "أه.. علشان لما أموت وتُنشر ما يبقاش فيها أخطاء"، فقلت له: "ليس من حقك أن تصلح في مذكراتك لأن المذكرات تعكس ما كنت عليه أنت لحظة كتابتها.. في اليوم الفلاني.. في الموضوع الفلاني، ويمكن تبقى غلطان، وعليه فيمكن أن تعمل هوامش- أنا كنت كاتب يوم كذا الجملة الفلانية ورأيي أنها تغيرت النهاردة، هذا ما تستطيع عمله ولكن أن تشطب في مذكراتك وتغيرها معناه أنك تقوم بعمل مصادرة حكومية على نفسك، وهذا كله لأنك تتعامل مع الماضي كشيء مقدس..". أنا لا أكتب مذكراتي والماضي بالنسبة لي مجرد أشياء حدثت ولا أحن له ولا يحزنون.

سألني جميل حتمل – قاص سوري، وقد توفي قبل إجراء الحوار بفترة وجيزة – إن كان ذلك ينطبق على الناس، فقلت له: "لا.. أن تحن لأحد من الماضي بعد عنك فهذا شيء جميل لأنك تحن لشيء يخصك، ولكن أن تحن لفترة زمنية فهو الشعور الذي لا أفهمه".

ملخصات المقالات الإنجليزية

معترك السياسة الثقافية في صناعة السينما والساحة السياسية في مصر

رايموند بايكر

لا ينطلق هذا المقال التأملي من الأنماط السائدة في مجال النقد السينمائي والتي تركز على الأفلام ذاتها وعلاقاتها الجمالية والمعنوية المكثفة. بل على العكس يركز - عن قصد - على الأفلام في عالمها الاجتماعي المُعاش ليلقي نظرة على الدور الذي تلعبه الأفلام في السياسة الثقافية، كما أنه يحاول الوصول إلى فهم الوسائل المركبة التي تستخدم في الأفلام في صراع الوصول إلى كسب القبول الاجتماعي والبروز على الساحة العامة واستعمال هذه المواقع المكتسبة في زحزحة الاتجاهات المنافسة والاستحواذ على الوعي العام.

ويعالج هذا المنظور ثلاثة أفلام توضح انواع التوجهات السياسية في الساحة الثقافية التي تولدها الأفلام في مصر في الوقت الحالي. ويركز التحليل على عدد من النماذج التي هي في حقيقة الأمر معارك، ومنها بشكل خاص: "البرىء" (١٩٨٦) لعاطف الطيب، "الإرهابي" (١٩٩٤) لنادر جلال وعادل إمام و"القاهرة منورة بأهلها" (١٩٩١) ليوسف شاهين، حيث تنجح هذه الأفلام في خلق فضاءات سياسية تحقق لفناني السينما سلطة التعبير لصالح تنظيمات القوى الموجودة أو ضدها، عن طريق الاستجابات التي تثيرها. والمقال يحلل هذه الأمثلة من السياسة الثقافية من أجل الوصول إلى إدراك المعاني المتضمنة والممكن توظيفها في معترك السياسة: المحلي والإقليمي والعالمي. ويُعرِّف المقال ثلاثة أساليب من القبول وأنماط المعاني المرتبطة بها وهي: أفلام المقاومة، أفلام التعويد، أفلام التدخل. وتعتمد الاختلافات على عوامل في الأفلام تمكن مجموعة معينة من الناس من تقبلها اجتماعيا والتماهي معها، لأسباب سياسية واجتماعية. ومن خلال تفسير الأفلام بهذا الشكل تصبح هي والفضاءات المحيطة بها شفرات لاحتمالات سياسية وجمالية وهي (١) المقاومة التي تنطوي على إمكانية توليد فضاءات يمكن أن تظهر فيها بدائل للتنظيمات الحالية؛ (٢) التعويد وهو القدرة على تعزيز شبكات القوة والسيطرة الموجودة في الواقع عن طريق تعويد وتدجين عدد كبير من الناس من خلال تشكيل "حس عام" يتقبل الجاري واليومي؛ (٣) التدخل: وهو إمكانية تشويش أو خلخلة الحساسية السائدة وأنماط الوعي المهيمنة بدون توفير بديل منظم بالضرورة.

ويحلل المقال بُعد المقاومة في فيلم "البرىء" وبُعد التعويد في فيلم "الإرهابي" وبُعد التدخل في "القاهرة منورة بأهلها" مع ربطهم بالمناخ السياسي والصراع بين السلطة والمعارضة، وما يتضمنه ويستدعيه كل فيلم من مواقف سياسية. وبالتالي تصبح لهذه الأفلام قيمة تتجاوز التسلية العابرة لتضيء جوانب من العلاقات الإنسانية والاجتماعية في مصر.

تحولات الهوية في السينما المغاربية : الجزائر نموذجاً

صبري حافظ

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على الطبيعة الفنية للسينما العربية في بلاد المغرب العربي، واكتشاف عناصر التماثل والتغاير بينها وبين السينما في المشرق، وخاصة في مصر. فالسينما المغاربية، بطبيعة تاريخها المتميز ومسارها الخاص، أكثر اهتماما بالطبيعة الفنية للفيلم، وأقل احتفالا بالعناصر التجارية التي تجتذب اهتمام الجمهور. ويعود ذلك إلى تطورها في مناخ ثقافي يتسم بازدواجية الميراث المرجعي والسينمائي خاصة. فهي لا تتنامى - على مستوى الخطاب والبنية معا - في حوار مع المناخ السينمائي السائد، والذي بلورته مسيرة السينما المصرية بشكل خاص، كما هو الحال بالنسبة للسينما في المشرق، وإنما في إطار من الجدل المزدوج معها، ومع السينما الأوروبية عامة، والفرنسية بشكل أخص. ليس هذا بسبب سيطرة الثقافة الفرنسية، وتخرّج معظم سينمائيي المنطقة من معاهدها، وإنما لأن لغة العمل الفعلي أثناء الإنتاج والجدل حول التفاصيل الفنية، ومجموعة المصطلحات التي يتعامل بها السينمائيون المغاربيون كلها فرنسية الصياغة والمفهوم، مع أن أفلامهم ناطقة بالعربية، ومهمومة بقضايا واقعهم المحلي. ومن هنا فقد استطاعت هذه السينما بلورة مجموعة من الشفرات السردية التي لا تقتصر على البنية التتابعية ومنطقها السببي، وإنما تمزجها ببنية فيلمية تعتمد على المنطق الجدلي في تأسيس دوافع السرد وعلاقات التجاور بين اللقطات، وذلك في محاولة لتقطير عالم التجربة، وإدارة حوار بين الفيلم والعالم المرجعي الذي يسعى لتحقيق استقلاليته عنه.

وتنتقل الدراسة بعد ذلك إلى تناول السمات المشتركة في الإبداع السينمائي في بلدان المغرب الثلاثة، بدءا من الارتباط الوثيق بقضايا الاستقلال والبحث عن الهوية الفردية والقومية معا، وحتى قضايا المرأة وارتباطها بقضايا الاستقلال والهوية، وقضايا التحديث والتقليد والتوتر المستمر بين الريف والمدينة، وكيف تتبدى من وراء هذه القضايا الملحة جميعها أطياف الصراع المستمر بين الذات العربية والآخر الغربي.

ثم تواصل الدراسة بعد ذلك تأمل حالة السينما الجزائرية بشكل تفصيلي باعتبارها أكثر سينمات المنطقة تمثيلا لهذه الإبداعات المغاربية وأخصبها تجربة، وأغزرها انتاجا. بادئة بالتعرف بسرعة على الميراث الاستعماري الذي خلفته فرنسا وراءها، وكيف ترك بصماته على البنية التحتية لهذه السينما، وعلى طبيعة الموضوعات التي ألحت على مخرجيها، متعرفة على الجدل بين البنية التنظيمية لهذه السينما والمسيرة الإنتاجية والبنية السردية لها. ثم تتريث الدراسة بعد ذلك عند الإنتاج السينمائي الذي حاول بلورة الهوية القومية عقب

الاستقلال، وتتعرف على الأنماط الإنسانية التي خلقها، وعلى القضايا التي طرحها في أفلامه المهمة، كما تدرس كيف تحولت الشفرة السردية المتكررة إلى قيد، ساهمت الرقابة والرقابة الداخلية في إحكام حلقته على الأفلام حتى انصرف عنها الجمهور. متتبعة مجموعة التغيرات التي استلزمت تخليق شفرات سردية جديدة، وأنماط إنسانية متميزة كانت علامتها الفارقة هي الأزمة والضجة التي أثارها فيلم مرزاق علواش "عمر قتلاتو". وتقدم الدراسة في هذا المجال تحليلا لأهم الأفلام الجزائرية التي ساهمت في تبديل هذه الشفرات السردية، وتقديم عالم مغاير يؤكد لنا إنجازه السينمائي الجيد أن تحول مفهوم الهوية يتطلب تبديل البنية الفنية والتصورية للشفرات السردية التي تعبر عنها.

السينما الجديدة والتجارية والحداثة في مصر

والتر ارمبروست

يصنف المثقفون دائما نوعين من الأفلام ويقسمونهما إلى شقين منفصلين تماما هما السينما التجارية من ناحية والسينما الراقية من ناحية أخرى. وقد جرت العادة على إدانة السينما التجارية من حيث فشلها في توصيل الحداثة إلى الجماهير. وهذا البحث يضع أمام القارىء تساؤلا حول جدوى هذا النوع من تصنيف وتقسيم السينما إلى "الجيد" و"الردىء" وهل هذا التقسيم مطلوب أو حتى ضروري. ويصل هذا البحث إلى أن الأفلام التجارية لها رؤية حداثية تشكل لغة سينمائية مصرية مشتركة لكل السينما المصرية.

وهذا لا يعني أن كل المخرجين والأفلام متساوون أو أنه لاتوجد فروق في مستوى الأفلام . ولكنه يعني أن السينما المصرية ككل يمكن وضعها على خريطة إيديولوجية واحدة. وعندما نكّون نظرية للغة السينما المصرية – أو ما يطلق عليه النقاد النمط السردي (patterned narrative) وهي اللغة المشتركة بين المخرج والجمهور– عندئذ نستطيع أن نعيد تقييم الأفلام كما حدث مع نقاد الغرب عند تعاملهم مع أفلام رعاة البقر الأمريكية والأفلام البوليسية والتي كان ينظر إليها من قبل على أنها أفلام دون المستوى. وفي هذا الإطار نستطيع أن نفهم الأفلام ذات المستوى الجيد بشكل أفضل وأن نكتب عن السينما المصرية بطريقة أشمل في إطار ثقافي/ حضاري.

وينقسم هذا البحث إلى ثلاثة أقسام. الأول منها يضع المعايير الأساسية التي تحدد الشكل النمطي للسينما الحديثة في مصر عن طريق تحليل فيلم لحسن الإمام مأخوذ عن رواية نجيب محفوظ **بين القصرين** وهي قصة حداثية؛ في حين أن حسن الإمام من أكثر المخرجين المعروفين في السينما التجارية على الإطلاق. ومع أن الفيلم نجح تجاريا إلا أنه هوجم بشدة من قبل النقاد بزعم الإكثار من الإثارة عند معالجته للجوانب الجنسية في الكتاب، مع أن هذه المشاهد موجودة فعلا في الرواية ولها وظيفتها في رسم الاختلافات بين الشخصيات. وبالفعل فإن هذه الاختلافات هي التي أعطت للحبكة شكلها، ولها صلة وثيقة بمفاهيم التقليدية والتقدمية. هذه العناصر المتجاورة والإيحاء بأن التقليدي يفسح طريقا للحداثة دون أن يقطع الصلة مع أصالة الماضي – كل هذا جزء لا يتجزأ من نسيج هذا الفيلم التجاري

وأيضا جزء من أفلام أخرى كثيرة تجارية وهي أيضا جزء (وهذا هو الأهم) من الأعمال التي تعتبر ذات شأن فني رفيع.

أما الجزء الثاني من المقالة فهو يربط تماثل التقليدي والحداثي في **بين القصرين** مع مفهوم اللغة السينمائية المصرية. ويشير إلى علاقة اللغة السينمائية المصرية ودورها بإشكاليات لغوية ذات دلالة مرتبطة بالمجتمع المصري. ومن هنا يمكن ربط الفكر الحداثي في بناء الأفلام نظريا بالتغييرات العامة في المجتمع. هذا البناء الحداثي يتكون من هيكل ثنائي متناقض يظهر في الشكل الاجتماعي واللغوي. وجزء من هذا الثنائي هو الهوية العامة vernacular identity والتي تستخدم كأداة للقومية لسهولة قبولها لدى العامة. والجزء الآخر من هذا الثنائي هو الذي يشبع الاحتياج لنظيره الغربي وذلك بموازنة الهوية الكلاسيكية المحترمة جدا بنقيضها الفولكلوري في شكله المثالي. وبسبب المستوى الرفيع للكلاسيكية وعلاقته بالقيم الدينية الراسخة كان من السهل على التراث أن يتحول إلى الحداثة في التعبير التكنيكي. وهذا النمط من الثنائي اللغوي المتناقض والذي له علاقة بالصورة الاجتماعية هو النمط السائد في السينما المصرية من بداياتها في الثلاثينات إلى بداية السبعينيات.

أما الجزء الأخير من هذا البحث فهو يدور حول نماذج من أفلام ما بعد السبعينيات والتي على الرغم من التغييرات التي طرأت عليها لم تتخل تماما عن اللغة السينمائية القديمة. ويأخذ الباحث فيلم "سوبر ماركت" لمحمد خان كمثال لما يسمى بـ"السينما الجديدة." وتدور قصة الفيلم في عصر ما بعد الانفتاح وآثاره الاجتماعية والاقتصادية. وعلى الرغم من أن الفيلم يوحي بنقد صورة الحداثة التي كانت تسود السينما التجارية والفنية الأولى إلا أنه في حقيقة الأمر ينقل "الرسالة الجديدة" عن طريق التقنيات القديمة. وأكثر من ذلك فإن تجربة الرؤية في هذا الفيلم معززة بألفة المشاهد لأسلوب الأفلام القديمة.

إن "السينما الجديدة" ممثلة في فيلم "سوبر ماركت" تغني الأشكال السابقة للسينما المصرية أكثر مما تلفظها. وفي النهاية فإن "السينما الجديدة" تكون أكثر تشويقا عند فهمها في إطار من التقليدية السينمائية أفضل من رؤيتها فقط كرؤية فنية رفيعة المستوى استطاعت بطريقة ما أن تتخلص من هبوط السينما التجارية.

الهيمنة الثقافية ولغة السينما القومية: يوسف شاهين

مورين كيرنن

يقدم هذا البحث عرضاً لمسيرة المخرج المصري يوسف شاهين في بحثه الدائب عن سينما ذات طابع قومي وفني، لا تخضع لأعراف السوق التجارية ولا تقتصر على التسلية الترفيهية، محاولاً بذلك التوصل إلى خصوصية سينمائية تخرج على النمطية السائدة في الأفلام المصرية والأمريكية التي ألفتها الجماهير العريضة.

وكثيراً ما اصطدمت تطلعات يوسف شاهين السينمائية بمعوقات، حاول أن يوظفها أو

يتجاوزها أو يدور حولها، ومنها ذوق الجمهور الذي شكلته السينما التجارية، والإمكانيات المادية المحدودة، وقمع الرقابة، وهيمنة نموذج هوليوود، إلخ.

وتشرّح الباحثة في أعمال شاهين - من "باب الحديد" (١٩٥٨) حتى "المهاجر" (١٩٩٤) - محاولة المخرج طرح بدائل للسائد ومظاهر النجاح والفشل في تشكيل لغة سينمائية ذات خصوصية وأصالة. وترى أنه حتى في الأفلام الأولى التي أخرجها شاهين في الخمسينيات، وعلى الرغم من كونها تندرج تحت الأنماط المهيمنة، إلا أنه حاول أن يعدل من السائد ليمنحه مسحة فنية أو طابعاً مغايراً.

وفي "باب الحديد" قدّم شاهين البعد الواقعي وعالج موضوعاً غير مطروح وهو استحواذ الهاجس الجنسي والعنف، متحاشياً الإمكانيات الميلودرامية الكامنة في الحكاية بتصوير الشخصية الرئيسية من الداخل وسبر أغوارها النفسية. وفي فيلم "جميلة" استعان شاهين بسيرة بطلة حرب التحرير ليخرج فيلماً يعبر عن ثقافة العالم الثالث. أما في فيلم "الناصر صلاح الدين" فقد قام بعمل ملحمي تاريخي مقدماً الحروب الصليبية على الشاشة من وجهة نظر عربية ومعارضة لصورة العربي المشوهة أو المغيبة في السينما الغربية. ومع أن ميزانية العمل كانت محدودة، فقد استخدم شاهين المونتاج ليعوض عن الإمكانيات المحدودة في المشاهد الجماعية والمعارك الحربية، وربط من خلال رموز ودوال سينمائية بين صلاح الدين وعبد الناصر.

وتناول الطبقات المسحوقة في فيلم "الأرض" حيث صور الفلاحين المصريين وتعلقهم بأرضهم وظلم الإقطاع، كما قام في ثلاثيته "العصفور" و"الاختيار" و"عودة الابن الضال" بمعالجة الأحداث القومية التي هزت كيان الأمة، موظفاً الأغنية والأمثولة لتغطي البعد النقدي الذي يمكن استبطانه من هذه الأعمال. ومراوغة السلطة الرقابية بهذا الشكل جعلت من أفلام شاهين أعمالاً صعبة على الجمهور وإن كانت موضوع نقاش مثير عند المثقفين.

ثم انتقل شاهين ليقدم ثلاثية تعكس تجربته الشخصية وملامح من سيرته الفنية، وافتتح بهذا نوعاً سينمائياً لم يكن معروفاً في السينما العربية. وفي هذه الثلاثية: "إسكندرية ليه" و" حدوتة مصرية" و"إسكندرية كمان وكمان" نجد مواقف قد لا تبدو مفهومة أو مقبولة من مشاهد غربي إلا أن لها دلالتها في أمة عانت من الاستعمار القديم والجديد.

وقد مزج في فيلمه "القاهرة منورة بأهلها" بين الوثائقي والروائي ليرسم صورة متعددة الجوانب، ذات تنوع ما بعد حداثي لمدينة متعبة ومضيئة، مقهورة وقاهرة. وأما فيلمه الأخير "المهاجر" فهو يعبر عن ثنائية السيد العاجز والمسود المبدع من خلال استلهام قصة يوسف من الكتب المقدسة. ومع أن هناك لقطات رائعة فكثيراً ما يفتقد هذا الفيلم الملحمي وحدة الموضوع وترابطه. ولكن مهما يكن قصور شاهين في بعض أفلامه، فهو أهم مخرج عربي حاول كماً ونوعاً أن يقدم لغة سينمائية بديلة تحكي خصوصية وطن.

الأرض بين قلم الشرقاوي وكاميرا شاهين

سوزانا داونز

ترصد هذه المقالة تحويل رواية عبد الرحمن الشرقاوي **الأرض** (١٩٥٣) إلى فيلم "الأرض" الذي أخرجه يوسف شاهين (١٩٦٩)، مستعينة بالتنظير السينمائي والأدبي، وتنطلق من مقولة المنظّر بالاز بأن لا بد للسينما- باعتبارها وسيطاً لا نصياً- من إضافة وتعديل العمل الروائي عند أفلمته، فالعمل الأدبي يشكل المادة الخام للمخرج.

وتربط الدراسة بين التاريخ الاجتماعي والسياسي لمصر والعملين المذكورين. فالرواية كتبت بعد ثورة يوليو لتصور نضال القرية والفلاحين ضد التعسف السلطوي والإقطاعي، فجنحت إلى التمثيل الواقعي وابتعدت عن الرومانسية في تصوير الريف المصري كما كان دارجاً قبل ذلك التاريخ. ويقوم المؤلف في هذه الرواية بتقديم سلسلة أحداث تكشف عن مواقف الفلاحين وتقدم صورة من حياتهم.

وأما في فيلم "الأرض" فقد تحول نقد السلطة إلى التركيز على دور الفرد، وبالتالي فالفيلم يركز على دراميـة الأحداث وتناول البطل لها ونتيجة ذلك: كما أن المخرج يوظف البعد البصري والسمعي، ومنها ضجة السوق وهمهمة الحشرات والاعتماد على المشاهد الجماعية في التصوير مع استخدام كومبارس محلي، وذلك لخلق البعد الواقعي.

وبينما نجد السلطة ممثلة بالعمدة والوزير والحكومة والإنجليز بشكل ملموس في الرواية، نجد شاهين يقدم السلطة بشكل غير مباشر، فهو مثلاً يستخدم التيلفون مؤشراً للعلاقات السلطوية. فعندما يظهر العمدة في لقطات في الداخل نجده قريباً من التيلفون الذي يربطه بالسلطة المركزية. ويرمز شاهين إلى علاقة الفلاح بأرضه من خلال تحولات في مزاج الفلاحين تعكس حالة الأرض، فنجدهم مكتئبين عند جدبها وفرحين بالماء عندما يتدفق ليخصبها. وفي لقطة نموذجية نجد أبا سويلم (محمود المليجي) يحتمي بالأرض، ويتواجد الممثل في زاوية من الإطار بينما تحتل الأرض الصورة، فالإنسان يُدرك من خلال علاقته بالأرض وليس العكس في فيلم شاهين.

وقد اختار المخرج أن يركز على بطل بينما وزع الشرقاوي الأحداث على شخصيات القرية المختلفة. ومنذ المشهد الافتتاحي للفيلم يُدفع المشاهد للتماهي مع البطل. ففي اللقطات الأولى تركيز على يد أبي سويلم التي تحمل نباتاً أخضر، بينما نستمع إلى صوت الناي في الخلفية. واللقطة مأخوذة من منظور أبي سويلم وبالتالي فهي تمهد لتوحد المشاهد مع بطل الفيلم.

أما بالنسبة للحبكة فيلتزم شاهين بالتسلسل الزمني ويستخدم التتابع المتناوب في اللقطات ليقدم الأحداث المتزامنة في السجن والقرية، بينما يستخدم الشرقاوي تقنية الاسترجاع أو "الفلاش باك" ليحكي ماذا حدث: كما أن الراوي في رواية الشرقاوي يصبح مجرد شخصية من شخصيات القرية عند شاهين.

ونتيجة أفلمة الرواية على هذا النسق نجد أن أثر الفيلم على المشاهد هو إيقاظ وعيه

الحميم عن طريق التأمل في أحداث الفيلم، بينما كان أثر الرواية على القاريء يتمحور حول رسم صورة سلبية للمؤسسات المتحكمة والمتعسفة. وتنطلق الرؤيتان على تباين أثرهما من اللحظة التاريخية التي أنجز العملان فيها.

معاناة المرأة في النص الأدبي والفيلم المقتبس عنه

غادة حلمي

تُقارن المقالة بين ثلاثة نصوص هي: **الباب المفتوح** للطيفة الزيات، و**دعاء الكروان** لطه حسين و**الطوق والإسورة** ليحيى الطاهر عبد الله وتُركز على كيفية تحويل هذه الروايات إلى أفلام للشاشة مع متابعة التقنيات السينمائية التي استخدمها كل من هنري بركات في "الباب المفتوح" (١٩٦٣) و"دعاء الكروان" (١٩٥٩) وخيري بشارة في "الطوق والأسورة" (١٩٨٦).

ترصُد المقالة القهر الواقع من الرجل ومن الأعراف والتقاليد على المرأة في النصوص والأفلام وأيضاً تحاول كشف القهر الذي توقعه المرأة على نفسها باستسلامها وسلبيتها. ويتدرج عرض الأعمال الثلاثة في مجال الكفاح لتغيير الأوضاع والتقاليد التي تحد من إنسانية المرأة في دول العالم الثالث.

من خلال تجربتها الشخصية كشابة في الخمسينيات تسرد لطيفة الزيات تحليلاً صادقاً للمعركة الداخلية التي تدور في أعماق البطلة ليلى من أجل تحقيق الذات وفي سبيل بلورة فكر جديد يتمشى مع روح عصر الثورة والاستقلال ويتصدى للتفرقة الجنسية والطبقية والإمبريالية. ويستخدم المخرج بعض الموتيفات الواردة في الرواية كمؤشر رمزي ومنها الباب مغلقاً ومفتوحاً ليعبر عن الانغلاق أو الانفتاح النفسي. أما روايتا طه حسين ويحيى الطاهر عبد الله فتقع أحداثهما في الريف المصري، وتصوران عاداته الرجعية وتقاليده المتحجرة التي تحكم على المرأة بالعزلة والأمية وأحياناً تؤدي بها إلى الجريمة أو الانحراف عن الطريق السليم. ويقوم المخرج في فيلم "دعاء الكروان" باستخدام الكاميرا والضوء والظل ليعبر عن العواطف الداخلية والأجواء المشحونة. وأما في فيلم "الطوق والأسورة" فيوصل المخرج شاعرية النص واعتماده على التلويح بمشاهد تعتمد على الإشارات الصامتة أحياناً كما في مشهد المعبد الفرعوني أو على الموسيقى التعبيرية.

وقد أخلص المخرجان بركات وبشارة لمحاور تفكير الكتّاب الثلاثة بالتركيز على أجزاء معينة من قصصهم وإيضاحها وتثبيتها في ذهن المشاهد لتوصيل الرسالة الأصلية للأعمال وهي رفض طمس دور المرأة في المجتمع، وطلب إعادة نظر جذرية في شئونها في العالم العربي.

النقد الاجتماعي في السينما العراقية

شاكر نوري

(ترجمة نيكولاس هوپكنز)

يتعامل هذا الفصل المترجم من كتاب بالفرنسية عن السينما العراقية مع أفلام النقد الاجتماعي متطرقاً إلى مواضيع ترتبط بالحياة العائلية والاقتصادية والاجتماعية. ويرى المؤلف شاكر نوري أن في هذا الرافد السينمائي المهموم بالقضايا الاجتماعية النواة التي كان من الممكن أن تثمر سينما عراقية أصيلة لو أتيحت لها الفرصة. ويركز في تحليله لهذا الرافد على أربعة أفلام تمثل الواقعية الجديدة والتوجه الاجتماعي. وأولها فيلم "سعيد أفندي" (١٩٥٧) للمخرج كاميران حسني الذي تأثر بجماليات الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية وخاصة بفيلم "سارق الدراجة" لفيتوريو دي سيكا. فقد قدم هذا الفيلم الحياة اليومية في بغداد متمثلاً حياة موظف عادي، وقد صور الفيلم في شوارع بغداد القديمة مضيفاً إلى أجواء الفيلم بعداً وثائقياً. كما قدم الفيلم مشكلة البطالة بأبعادها الاجتماعية وتضمن نقداً للنظام الملكي الحاكم ووعوده. ويعتبر هذا الفيلم أول محاولة سينمائية في إدخال عنصر إيديولوجي يتجاوز التسلية التجارية في السينما العراقية.

ومن الأفلام الأخرى التي اتسمت باهتمامها بالنقد الاجتماعي فيلم "الحارس" (١٩٦٨) الذي أخرجه خليل شوقي عن رواية لقاسم حول، وفيه يتقاطع التراتب الطبقي بالمشاكل المالية والتقاليد المتخلفة ليجعل من حياة الحارس والأرملة التي يحبها معاناة مستمرة. ومع أن الفيلم يتسم بجانب ميلودرامي إلا أنه ينجح في تصوير الواقع الاجتماعي.

وأما فيلم "الجابي" (١٩٦٩) للمخرج جعفر علي، فقد صور حياة قاطع التذاكر في باص ومعاناته اليومية ولكن الفيلم اكتفى بتقديم فقر الجابي وحرمانه دون طرح أو حتى إثارة البديل لنسق حياته. وفي فيلم "المنعطف" (١٩٧٤) للمخرج جعفر علي، فالقصة مأخوذة عن رواية **خمسة أصوات** لغائب طعمة فرمان، وتصف فترة الحكم الملكي عبر تناقضات المثقفين: الطموح، النفاق، الفساد، العهر، الانتهازية، إلخ... والتحالف بين الاستعمار وعملائه من الرجعية المحلية. ويضيف المخرج إلى الرواية الأصلية تأميم النفط، وعبر مشاهد استرجاعية (فلاش باك) يقدم تاريخ العراق الحديث.

لقد كان الإقبال على هذه الأفلام كبيراً وذلك لأنها قامت بنقد الظلم الاجتماعي واستخدمت لذلك رموزاً واضحة. واعتبرت هذه الأفلام ثورية في حينها.

المنام: مختارات من مفكرة فيلم لمحمد ملص

تقديم وترجمة ريبكا بورتيوس

حين يتكلم محمد ملص، المخرج السوري المعاصر، عن جيله من المبدعين العرب فهو يتكلم عن الإغفال والنسيان والقهر والتهميش، تلك العوامل التي عاشها وعايشها مع زملائه وأصدقائه في الحقل الثقافي العربي. لذا ليس بغريب أن تكون تلك العوامل ذاتها محور أعماله وأكثر همومه الإبداعية إلحاحاً. وقد يكون من أهم أعماله التي تعالج هذه القضايا جميعها بشكل مركز وعلى مستوى حميم فيلمه التسجيلي "المنام" الذي شاءت الظروف أن يدونه تفصيلياً في كتاب بعنوان **المنام: مفكرة فيلم** صدر عن دار الآدب ببيروت عام ١٩٨٨.

مشروع الفيلم ذاته هو مجموعة من الحوارات أجراها ملص وقام بتصوير الكثير منها مع لاجئي المخيمات الفلسطينية في منطقة بيروت اللبنانية، وموضوعها الأساسي الأحلام التي يرونها في المنام ومدى ارتباطها بواقعهم المعاش وكان ملص قد بدأ مرحلة البحث والتصوير في عامي ١٩٨٠-١٩٨١. ثم جاءت كارثة المذابح في صبرا وشاتيلا عام ١٩٨٢ أثناء الاجتياح الإسرائيلي للبنان راح ضحيتها الآلاف من الفلسطينيين ومن بينهم الكثير من محاوري ملص في فيلمه "المنام". فأصيب المشروع بأكمله بنوع من الشلل. إلا أن التزام ملص تجاه مشروع الفيلم والقضية التي يطرحها جعله يقرر اختصار ساعات التصوير المتوفرة لديه في ٤٥ دقيقة على شريط فيديو نجح في تهريب نسخ منه إلى محاوريه الناجين بالمخيمات عام ١٩٨٦.

أما المادة الغزيرة المتبقية فقد قرر ملص جمعها في صيغة كتاب يكون بمثابة مفكرة لفيلمه ووثيقة تضامن مع أهل المخيمات. وقد ترجمت الباحثة مختارات منها مع تقديم لها في هذا العدد. وفيما يأتي مقتطفات من هذا النص الثري:

"يخيل لي أحياناً وكأن هذه الشعب في وادٍ (المنام) والتعبير السياسي الراهن الممثل له وادٍ آخر (أحلام اليقظة). أما الواقع فهو المحاولة الدائبة من الجميع للحيلولة دون ملكية لحقه في تقرير مصيره."

"الفيلم ليس مرئياً بعد بالنسبة لي. لا أرى صورة "الصورة".. ولكن ينمو الطموح للوصول وللتعبير عن "الحالة الفلسطينية" للفلسطيني.. (سأصوّر قوس قزح يؤطر المخيّم من الجبل إلى البحر)."

"لما كنت في سجن "شطاء" بفلسطين شفت أبوي في المنام: شفته طفل صغير، نايم على جلد خروف بوسط أرض خضراء، زي الجنة... جيت قربت منه، فتح عينيه وقال لي: يابا! ليش ما بتصلي؟ قلت له: مش عارف أصلي يابا! ... وبعدها فقدته، وما عاد لقيته."

الحرب ذريعة سينمائية

عبده وازن

(ترجمة فريال غزول)

تقدم هذه المقالة دراسة عن مارون بغدادي (١٩٥١- ١٩٩٣) المخرج اللبناني الطليعي الذي وضع الأسس لسينما لبنانية أصيلة وحديثة. وفي شخصية مارون بغدادي نجد ملابسات المواطن الذي يسعى بإبداعه في تشكيل ذاته ووطنه، فينتقل بكاميرته وبنفسه مستقصياً الحقيقة المراوغة ومصوراً الواقع الجهنمي، أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، ليموت في آخر الأمر - وبعد تجريب فني هام - ميتة عبثية وليدة الصدف التي تتحكم في حياة المواطن العادي في الوطن المخرب.

وتقوم هذه المقالة المكتوبة بعد موت المخرج - إثر تعثره وسقوطه على الدرج لانقطاع النور- بتصوير معنى الحرب ودلالة المقاومة فنياً وسينمائياً، عبر وقفات متأملة ونافذة في مسيرة المخرج الفنية. ففي الفيلم الروائي "حروب صغيرة" نجد سيرة لشخصيتين أو حالتين تسكنان تحت جلد المخرج: المثقف الفرنكفوني الأكاديمي الذي يتجاوزه رمزياً في شخصية المثقف الثوري المتمرد. وفي فيلم "بيروت يا بيروت" يحسم التذبذب بين الحالتين لصالح الجانب الثوري بانتقال المخرج إلى "الشارع الوطني" في بيروت الغربية.

وفي كل أفلام مارون بغدادي، التسجيلية أو الروائية، كان المخرج ينحو إلى تصوير الواقع أكثر من التحريض المبتذل، مما جعل بعض النقاد والمشاهدين يدينون موقفه وينتقصون من وطنيته، ولكن الفنان مارون بغدادي كان يبحث عن وسيلة وذريعة لإدانة الحرب لا إدانة حزب أو طائفة، فالكل ضحية في هذه المجزرة. وقد انتقل مارون بغدادي إلى باريس- بعد مشاكل معقدة في وطنه- ليساهم في أفلام ذات إنتاج مشترك (لبناني- فرنسي)، ولكنه حمل معه هموم لبنان وأخرج فيلمين أحدهما "رجل محجب/مستتر" عن طبيب فرنسي يرجع من بيروت إلى باريس ليكتشف أن تطوعه في لبنان لم يكن أكثر من مغامرة غرضها تغيير إيقاع حياته الرتيب في فرنسا. وفي فيلم "خارج الحياة" يصور المخرج حياة الرهائن بوحدتها القاسية وعلاقتها مع الخاطفين.

وتنتهي المقالة بالتأكيد على تميز ورهافة أسلوب مارون بغدادي السينمائي ودمجه الواقعي بالشعري، دون أن يسمح الوقت له بتجذير هذا التيار.

رسائل توفيق صالح الثلاث

ترجمة ريشار جاكمون

هذه الرسائل كتبها المخرج المصري توفيق صالح لصديقه الناقد السينمائي التونسي الطاهر الشريعة بالعربية، وهي جزء من المراسلات المتبادلة بينهما. وقد اختار الطاهر الشريعة ثلاث منها للنشر على صفحات مجلة **اليوم السابع** التي كانت تصدر بالعربية أسبوعياً في باريس قبل توقفها، وذلك بتاريخ ١٩٨٦/٤/٧ (ص ٣٦- ٣٧)، بمناسبة المهرجان الرابع للفيلم العربي الذي أقيم في باريس في ربيع ١٩٨٦. وما يلي مقتطفات من الرسائل الثلاث التي ترجمت كاملة إلى الفرنسية في هذا العدد:

"كل أفلامي تدور بشكل أو بآخر حول الفقر والتخلف وتحكم فئة في مصير فئة ومحاولة التفكير في كيفية الخروج من ذلك المأزق...وإن كنت لا أعتقد أن فيلماً منها يشبه الآخر."

"ليس من المهم أن يقول السينمائي شيئاً حقيقياً وبأسلوب جميل ولكنه يجب أن تكون هناك ضرورة، وضرورة تاريخية تفرض عليه موضوعه...[وهناك] فرق بين الضرورة الذاتية التي يشعر بها الفنان عندما يريد أن يقول شيئاً والضرورة التاريخية التي تخلق الاهتمام والإدراك عند المتلقي وكيف أن من الأوفق، بل من الضروري توحيد هذه الضرورة."

"لقد رأيت "العصفور".. وأنا أعتبره مثلك أفضل أفلام يوسف شاهين... برغم سلبياته الكثيرة على المستوى الفني... وفي العرض بكت زوجتي...وأنا أعتقد أن كل وطني... سوف يبكي... ولكن المهم في الموضوع... هل من أغراض الفنان الثوري وهل من واجبه إنهاء الفيلم بموقف عاطفي يثير الدموع؟... هذا هو الفرق الأساسي والجوهري بين "العصفور" مثلاً وبين "المخدوعون" [إخراج توفيق صالح]...[فهو] لا يثير الشفقة في النهاية ولكنه من المفروض أن يثير الغضب والعنف."

الواقعية الجديدة في السينما العربية: سينما الوعي بالهزيمة

النوري بوزيد

ترجمة شيرين العزبي

يتناول نوري بوزيد في هذه المقالة المترجمة إلى الإنجليزية [الصادرة في **الطريق**، السنة ٤٧، العدد ٤ (أيلول سبتمبر١٩٨٨)] موضوع الواقعية الجديدة في السينما العربية. والتي يدعو إليها كبديل لما هو راهن. وفيما يلي مقتطفات من المقالة التي ترجمت بالكامل إلى الإنجليزية في هذا العدد:

"ربما لا تكفي كلمة "هزيمة" للتعبير عن وضع العالم العربي، لأن الأزمة التي يتخبط فيها هي أعمق من أن تكون مرتبطة بهزيمة ١٩٦٧ لأنها ليست أزمة ظرفية أو متمركزة في بلد دون الآخر بقدر ما هي أزمة تاريخية، هيكلية، متجذرة وترجع أصولها إلى الانحطاط الحضاري الذي عاشته البلدان العربية الإسلامية منذ قرون عديدة."

" تعتبر أفلام "المومياء" ،"المخدوعون" و"العصفور" ثلاثة إبداعات مجددة تماماً في مضمونها وشكلها... "المومياء" يبدأ تجربة رائدة في موضوع أصبح سمة من سمات الواقعية الجديدة وهو البحث عن "الهوية" والعلاقة بالتراث وبالشخصية... ويأتي "المخدوعون" لتوفيق صالح كتتويج لأعمال المخرج السابقة التي حاول فيها القطع مع الميلودراما ولكن لم يكن القطع نهائياً إلا في "المخدوعون". فهو يقدم خفايا القضية الفلسطينية والوجه العربي لتقتيل الفلسطينيين... أما فيلم "العصفور" فهو قمة السينما العربية على الإطلاق. جديد في موضوعه على المستوى العالمي... هذه الأفلام الثلاثة تجتمع في نقطة هامة: إن الإنسان البسيط مخدوع من طرف السلطة، وهزيمته تكمن في أنه سلّم السلطة لغيره، وقبل الوصاية."

"أما الجيل الجديد من السينمائيين الذين واصلوا مسيرة توفيق صالح وشاهين وشادي عبد السلام فهم في أغلبهم، إن لم يكونوا كلهم، من خارج مصر. وبالتحديد من بلدان المغرب العربي وسوريا ولبنان وفلسطين وأغلبهم من مواليد الأربعينات".

"ومن خصوصيات الواقعية الجديدة البحث عن الهوية التي أصبحت عند العديد نقطة استفهام. والبحث عن الهوية يعني البحث عن الشخصية والبحث عن الماضي المجيد المزدهر أملاً في إرجاعه... [وأيضا] من خصوصيات الواقعية الجديدة تحطيم الأكاذيب والأسطورة التي بناها الأدب القديم والسينما القديمة".

"وإذا أردنا تلخيص الواقعية الجديدة في جملة نقول: "خلق الجديد مع الجميل". ليست هناك نماذج ولا كليشيهات تتبع، بل تتحدد المواضيع والطرق بتعدد المخرجين."

"السينما الجديدة مشتتة، مبعثرة، أغلبها دفين الصناديق والعلب، الكل يريد أن يتعرّف عليها بدون أن يشتريها، كل سنة تزداد صعوبة تمويلها، حتى الإعانات التي كان يحصل عليها المخرجون من أوروبا تقلّصت... الحل في أيدينا وليس في أي نموذج ولا اتجاه."

هائم يبحث عن سماء الحب في المدن المستحيلة

"طوق الحمامة المفقود" للناصر خمير (حوار مع خميس خياطي)

تقديم وترجمة ماجي عوض الله

تم هذا الحوار في عام ١٩٩٠ أثناء تصوير فيلم الناصر خمير "طوق الحمامة المفقود"، وبمناسبة مهرجان السينما العربية الذي أقيم في باريس في ربيع ١٩٩٠، وقد قدم على صفحات مجلة **اليوم السابع** (٢ /٤ / ١٩٩٠)، ص ٣٤-٣٥. وفيلم "طوق الحمامة المفقود" من إخراج الناصر خمير وقد قام بإنتاجه طارق بن عمار بالتعاون مع حسن دلول ومن تمثيل نينار اسبر ووليد دكاش ونيفين شودري ومدير التصوير جورج بارسكي. ومن أفلامه السابقة "حكاية بلاد ملك ربي" و"الهائمون" الذي أكسبه شهرته كمخرج متفرد، ذي طابع ورؤية خاصة به في المغرب العربي.

وتكمن أهمية هذا الحوار فيما يقدمه من رؤى ومداخل إلى عالم المخرج التونسي الناصر خمير المسحور والمتفرد في قيمه الجمالية. وتقدم المترجمة تعريفاً مجملا بالمخرج ونزوعه السينمائي نحو جماليات الصورة الفنية. كما يوضح الناقد السينمائي خميس خياطي في مقدمته للحوار بأن "الحب" هو الموضوع الذي يسيطر على الفيلم : "حب الشعر والكتب والاندلس وبغداد و**ألف ليلة وليلة** والمنمنمات والخط العربي والفروسية... وتدور أحداث الفيلم في القرن العاشر الميلادي ويمثل إحدى المدن العربية الإسلامية ابتداء من إسبانيا حتى آسيا الوسطى؛ وهو تعبير عن هذه الحضارة، ليس فقط في المنمنمات ولكن في السلوك والنظرة والحب."

وفيما يلي مقتطفات من الحوارالذي ترجم كاملا مع تقديم في القسم الإنجليزي من هذا العدد:

"فيلم "الهائمون" هو المدخل أو المقدمة وأعتبر "طوق الحمامة المفقود" هو الحلقة الأولى من سلسلة من الأفلام تقدم فكرة واضحة عن الحضارة العربية الإسلامية بصفة عامة كما لو أني ذاك الحكواتي في القرن التاسع أو العاشر ميلادية الذي ساهم في تبلوره قصص **ألف ليلة وليلة**... أنا اعتبر نفسي حكواتيا ولكني لست قاص حكايات فقط وحواديت، بل قاص حضارة يحاول أن يضيف إلى **ألف ليلة وليلة** قصصاً أخرى تغطي الماضي وتعبر عن الحاضر وآمل ان تكون محتضنة للمستقبل."

"لكل فترة مزدهرة حضارياً كان هم الناس هو البحث عن كنه الحب وتفهمه معتبرين إياه كأساس للعالم الحضاري. ذات الشيء حدث في الأندلس. في الفيلم الأول كنت ابحث عن الأندلس، أما في الفيلم الثاني فإني انطلقت من فكرة الأندلس ثم رويداً رويداً غادرت الأندلس ولم يبق من الأندلس إلا العنوان وكذلك ابن حزم. بالنسبة لي كإنسان مولود في تونس أول اكتشاف لموضوع الحب كان عبر **طوق الحمامة** كما العديد من شباب تونس، وهو الشيء الذي جعلني أبقى وفياً لذكرى الاكتشاف تلك."

"فيلمي بسيط كحكاية ولكنه متداخل كعلامات حضارية، وفي ذلك فهو مثل شعر وقصص المتصوفة. يكفي للإنسان البسيط أن ينظر إلى ما يدور فى الساحة العربية على كل المستويات حتى يشعر بعدم الاستقرار من كل النواحي، الخوف مما يمكن أن يحدث أو ما يجري في بعض من بلداننا. "المستضعفون" في فيلمي و"مهديهم" يمثلون تداعي البنية حينما يمسخ شيء ويطلع شيء جديد... وفيلمي "طوق الحمامة المفقود" هو نقيض الموت والدمار، هو أنشودة للحب والحياة."

اللابطل ونشوء السينما الجزائرية

رشيد بوجدرة

(ترجمة مايا القليوبي)

يقدم الأديب الجزائري رشيد بوجدرة في كتابه عن ميلاد السينما الجزائرية جزءاً (ترجم في هذا العدد) يتحدث فيه عن مفهوم غياب البطل الفردي الاستثنائي في السينما الجزائرية الناشئة. فهي على الرغم من تركيزها على حرب التحرير إلا أنها تقدم النضال الجزائري باعتباره عملاً جماعياً، لا ينتمي إلى الخوارق بل تتخلله مشاكل الحياة اليومية والعادية. ولا تقوم هذه الأفلام بتصوير الصراع بين الجزائر والمستعمر الفرنسي في ثنائية تجعل من الجزائريين ملائكة ومن الفرنسيين شياطين، بل تقدم الجانبين بكل ما يضمان من تفاوت وتنوع إنساني. كما أن هذه الأفلام الجزائرية تقوم أيضاً بالنقد الذاتي للتجاوزات وتبتعد عن التمجيد.

ويتخذ رشيد بوجدرة بعض الأفلام الجزائرية نموذجاً لأطروحته ففي فيلم "رياح الأوراس" (١٩٦٥) للمخرج الأخضر حمينة لا نجد تركيزاً على المقاتلين وإنما تغطية لحياة الفلاحين والمستضعفين بكل معاناتها، حيث تشكل تفاصيل الحياة اليومية والأحداث العائلية الخط المأساوي للحرب المفروضة على الجزائريين والتي تستنزفهم. وتنكشف الدراما في جنون الأم وتنقلها من مكان إلى آخر بحثاً عن ابنها، أي أن الصراع يقدم من خلال وقعه على الفرد العادي. وقد تركت السينما السوفيتية بصماتها على هذا الفيلم إلا أن المخرج زاوج بين الجماليات السوفيتية والحساسية الجزائرية.

أما في فيلم "الطريق" (١٩٦٨) فالمخرج سليم رياض يرمي إلى جعل حرب الاستقلال تعبر عن رغبة شعب بأكمله في استرجاع كرامته وحقه في الحياة. ويبدو هذا الفيلم وكأنه سلسلة من يوميات سجين جزائري في معتقل، يزدحم لا بالمناضلين الشرفاء فقط بل بالخونة والعملاء أيضاً، مما يستبعد الشوفينية.

وتبدو النزعة المضادة للعسكرية في فيلم "حسن طيرو" (١٩٦٧) للمخرج الأخضر حمينة المقتبس عن مسرحية فكاهية وقد لاقى هذا الفيلم نجاحاً لأنه عبرّ عن رغبة الجماهير في الانصراف عن قضية الحرب بعد سبعة أعوام من الكفاح المسلح، والتطلع إلى أمور أخرى. وفي هذا الفيلم نقد لمحاولات التنظيم على الطريقة الجزائرية، وهو يتقاطع مع السينما الكوبية.

وفي فيلم من إنتاج جزائري- إيطالي للمخرج بونتيكورفو "معركة الجزائر" (١٩٦٦) نجد أيضاً هذا الهم في تقديم الصراع من خلال مقاربة وثائقية تلتزم بالتاريخ وتصور مآسي الجانبين في هذه الحرب. وبراعة الفيلم تكمن في النقلات المباغتة بين مشاهد بطيئة وأخرى خاطفة وفي توظيف حي القصبة في العاصمة الجزائرية بكل متاهاته من خلال لقطات تفجر القضية. والتوجه السينمائي في هذا الفيلم ينطلق من مدرسة الواقعية الجديدة الإيطالية.

وحتى في فيلم تجاري مثل "الليل يخاف من الشمس" (١٩٦٥) للمخرج مصطفى بديع، الذي يرى فيه المؤلف أثر السينما المصرية التجارية، فهو يجد فيه أيضاً نقداً لتبرجز الثوريين الجزائريين بعد الاستقلال.

المجذوب أو الجسد الرمزي في السينما المغربية

فريد الزاهي

(ترجمة نجية خالد عبد الناصر)

تتناول هذه الدراسة المكثفة دلالة شخصية المجذوب في السينما المغربية وتربط بين حضورها المتواتر وبين انفتاح العقل على موضوع الجنون. وتقوم بقراءة موقع المجذوب في التسلسل السردي ووظيفته. ويرى الباحث أن هذه الشخصية كما ترد في السينما المغربية تشكل فائضاً، بل إنها شخصية تقف ضد الحكاية لتشكل الهامش الخارج على سلطة القص.

ويتعامل الباحث مع فيلمين مغربيين هما "حلاق درب الفقراء" (١٩٨٢) لمخرجه محمد الركاب و"ألف يد ويد" (١٩٧٣) لمخرجه سهيل بن بركة، كاشفاً عن أن المجذوب يقدم عبر وصف وتصوير لجسده، ولكنه لا يدخل في النسق السردي، فهو يمثل الدلالة المنفرطة. ففي "ألف يد ويد" يكرر المجذوب جملة "وهانا جاي"، وهي جملة تفترض متكلماً، لا متلقياً محدداً، وبالتالي يصبح لها جانب لغزي، وخاصة في اللقطة التي يدير المجذوب ظهره للمتفرجين ليتوجه إلى البحر وكأنه يخاطب الأفق. فيبدو كلام المجذوب خارجاً على غرض التواصل وداخلاً في عملية تشويش للمعنى بصرامته وحدوده. ويعزز غموض جسد المجذوب الذي يختلط فيه الذكوري بالأنثوي، والطفولة بالشيخوخة من لازمته التي لا تخضع لأعراف الكلام العادي.

وأما مجذوب "حلاق درب الفقراء" فيلتزم الصمت ويعبر عن رغباته جسدياً، فهو عندما يريد أن يشرب من سقاية الماء يدور حولها قبل أن يلمس النبع وكأنه يبحث عن التوحد بماء النبع. ويشكل صمت المجذوب في هذا الفيلم مقابلاً لصخب وثرثرة الحي، فهو يرمز بصمته وهامشيته إلى بنية اجتماعية اجتاحها التحديث.

تعريف بكتاب العدد

(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

والتر ارمبروست درس علم الإنسان الثقافي في جامعة ميتشيجان حيث حصل على درجة الدكتوراه. وعمل لمدة سنة في مركز الأبحاث الأمريكية بالقاهرة. وهو يقوم حاليا بإعداد كتاب بالإنجليزية بعنوان ثقافة الاتصال والحداثة في مصر من مطبعة كيمبريدج الجامعية في سلسلة علم الاجتماع. وله عدة مقالات عن السينما المصرية وهو يعد حاليا لدراسة عن السينما المصرية كطقس مدني.

عمر أميرلاي مخرج سوري كما عمل رساما في بعض المجلات ما بين ١٩٦٠-١٩٦٣. وفي عام ١٩٦٤ انتسب لكلية الفنون الجميلة بدمشق. حصل على دبلوم في الدراسات المسرحية من فرنسا. وعاد إلى سوريا في عام ١٩٧٠. ومن أهم أفلامه "محاولة عن وادي الفرات" (وقد نال هذا الفيلم جائزة "الحمامة الفضية" لمهرجان لايبزج)، و"الحياة اليومية في قرية سورية" (١٩٧٢-١٩٧٤)، و"الدجاج" (١٩٧٧)، و"عن ثورة" (١٩٧٨) ونال جوائز عديدة. كما حقق للتليفزيون الفرنسي، القناة الثانية، أفلاماً عديدة. وهو يعمل حاليا على تحقيق فيلم عن الصداقة التي كانت تربطه بالباحث الفرنسي ميشيل سورا. كما يعمل المخرج أميرلاي مع المخرجين محمد ملص وأسامة محمد على تحقيق سلسلة أفلام وثائقية عن شهادات شخصيات تمثل الذاكرة الحية للمجتمع السوري. وهو يعمل الآن على فيلم روائي.

رشيد بوجدرة أديب جزائري يكتب بالفرنسية وبالعربية، وباحث وأستاذ فلسفة. له روايات عديدة منها **الطلاق**، **ألف عام وعام من الحنين**، **الحياة اليومية في الجزائر اليوم**، **نشوء السينما الجزائرية**.

ريبكا پورتيوس تخرجت سنة ١٩٩٢ من جامعة كيمبريدج، قسم الدراسات العربية والشرقية حيث قدمت أطروحة عن الجدل حول الموسيقى في مصر: ١٩٣٢-١٩٩٢. أقامت في القاهرة فترات متقطعة على مدى الخمس سنوات الماضية. عملت في جريدة **الأهرام ويكلي** الأسبوعية الصادرة باللغة الإنجليزية، وتعمل الآن مع دار إلياس للنشر. كما ترجمت العديد من النصوص النقدية والإبداعية.

نوري بوزيد مخرج تونسي له عدة أفلام هامة منها، "ريح السد" (١٩٨٦)، "صفائح من ذهب" (١٩٨٧)، و"بزنس" (١٩٩٢). له أيضا كتابات عديدة في مجال النقد السينمائي.

ريموند وليم بيكر أستاذ العلاقات الدولية في جامعة ويليامز بالولايات المتحدة الأمريكية. عمل أستاذاً للعلوم السياسية في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ومحاضراً في النقد السينمائي في المعهد العالي للسينما في القاهرة في نهاية الستينيات. وحاضر لعدة سنوات في

الثمانينيات عن الفيلم والسياسة في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ونشر خلال تلك الفترة مجموعة من المقالات عن السينما المصرية في تلك الحقبة. وهو مؤلف عدة كتب عن السياسة المصرية المعاصرة بالانجليزية منها: **ثورة مصر والسادات وما بعد**.ويعد حاليا كتابا جديدا بعنوان **الإسلام بلا خوف**.

مَيّ التلمساني مدرس مساعد بمركز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون في القاهرة ومترجمة وناقدة سينمائية. صدرت لها عدة كتب مترجمة عن الفرنسية من بينها: **السينما العربية من المحيط إلى الخليج** (القاهرة: هيئة الكتاب، ١٩٩٤)، **وقراءة المسرح** (اصدارات مهرجان المسرح التجريبي، ١٩٩٤) وقيد الطبع كتاب **ممارسة المونتاج** (إصدارات اكاديمية الفنون). تعد حالياً رسالة الدكتوراه في جامعة القاهرة وموضوعها "الحارة المصرية بين السينما والأدب".

ريشار جاكمون مستعرب فرنسي، عمل مديراً لقسم الترجمة التابع للبعثة الثقافية الفرنسية بالقاهرة (١٩٨٨- ١٩٩٥)، ويعد حالياً رسالة دكتوراه عن المجال الأدبي المصري. ترجم عدداً من الأعمال الأدبية المصرية المعاصرة، أحداثها رواية **ذات** لصنع الله إبراهيم (آرلي: أكت سود، ١٩٩٣)، وكذلك بعض الأعمال الفكرية (محمد سعيد العشماوي، فؤاد زكريا، حسين أحمد أمين). كما نشر عدداً من المقالات تتناول الثقافة المصرية المعاصرة وقضايا الترجمة.

علاء الجبالي أستاذ مساعد فى اللغويات له عده دراسات في اللغويات العربية، واكتساب اللغة وعلم اللغة المقارن. له عدة مؤلفات من بينها *Dimensions in Arabic Linguistics*.

محمد شكري جميل مخرج سينمائي عراقي، عمل في عدة مجالات في الحقل السينمائي: كمساعد للإخراج ثم المونتاج والتصوير، وساهم في إخراج عدة أفلام وثائقية. درس السينما فى إنجلترا ثم عاد إلى العراق حيث قام بإخراج عدة أفلام سينمائية منها فيلم **الظامئون** (١٩٧١) **والأساور والمسألة الكبرى** (١٩٨٤) والذي حاز على جائزة أفضل فيلم في مهرجان لندن. كما اتجه في الوقت الراهن إلى الإخراج التليفزيونى بسبب قلة الأفلام الخام نتيجة الحصار الدولي على العراق.

صبري حافظ درس في القاهرة ولندن وتخصص فى علم اجتماع الأدب. درّس في السويد والولايات المتحدة ويعمل حاليا أستاذا للأدب العربي بقسم الدراسات الشرقية والإفريقية في جامعة لندن. له العديد من المؤلفات والدراسات عن الأدب العربي والنظرية النقدية منها **مسرح تشيكوف**، **أحاديث مع نجيب محفوظ** وكتاب بالإنجليزية عن يشأة القصة القصيرة في مصر.

غادة حلمي درست في إنجلترا ومصر. حصلت على الليسانس والماجستير في الأدب الإنجليزي والمقارن من الجامعة الأمريكية بالقاهرة. موضوع بحثها كان " المقاومة الثقافية ودور المفكر". تعمل صحفية في **الأهرام ويكلي**.

حاتم حمد سينمائى عُماني. أنهى دراسته الجامعية الأولى في مجال الحقوق في المملكة المغربية، وحاز على درجة الماجستير في الفكر السياسى من الولايات المتحدة. له عدد من الأفلام القصيرة: "الخريف" (١٠ دقائق ١٦ ملم بالأسود والأبيض، ١٩٨٧)، "الوردة الأخيرة" : (أول فيلم سينمائي روائى عماني [٣٠ دقيقة] ١٦ ملم بالألوان ١٩٨٩)، يعمل على فيلم روائي طويل تحت التنفيذ، بعنوان "شجرة الحداد الخضراء".

الناصر خميـر مخرج سينمائي تونسي درس العمارة والفلسفة والتاريخ والرسم والنحت والمسرح والسينما بتونس وباريس. وهو أيضا كاتب وفنان تشكيلي، باحث متخصص في التراث الشفهي. له عدة كتب من أهمها **الغولة** (١٩٧٥)، **أم الخير وناصر خمير: الشمس بين حيطين** (١٩٧٨) **حكاية الحكائين** (١٩٨٤) **شهرزاد** (١٩٨٧) **وغناء الحب والموت** (١٩٨٨). كما كان له معارض عدة في باريس ومنتريال. من بين أفلامه فيلم "البغل" و"حكاية بلاد ملك ربي" و"الغولة" و"الصومعة" و"الهائمون" و"طوق الحمامة المفقود" و"في البحث عن ألف ليلة وليلة". وقد حصل فيلمه "الهائمون" على الجائزة الكبرى لمهرجان فالنسيا لأفلام حوض البحر الأبيض المتوسط وجائزة العمل الأول بمهرجان قرطاج، وقد حصل فيلمه الثاني "طوق الحمامة المفقود" على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان لوكارنو والجائزة الكبرى لمهرجان بلفورت وجائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان الأفلام الفرنكوفونية بسان مارتان. وهو يقوم حاليا بالتحضير لفيلم روائي بعنوان "الأمير الذي يتأمل روحه".

خميس خياطي ناقد سينمائي تونسي، يعمل في مجالات النقد السينمائي. له عدة كتابات حول محور الذات والأنا في الأفلام العربية. وله كتابات عدة عن السينما العربية والتونسية نشرت في العديد من المجلات العربية. يعمل حاليا في المكتب الصحفي بمعهد العالم العربي بباريس.

سوزانا داونز درست في القاهرة لعدة سنوات. حصلت على الليسانس في اللغة العربية مع مرتبة الشرف الأولى من كلية الدراسات الشرقية والأفريقية، جامعة لندن عام ١٩٩٤. ولقد تم تعينها في جدول البحث للكلية في قسم دراسات الشرق الأدنى والأوسط.

مروان دراج صحفي وكاتب فلسطيني مقيم في دمشق، خريج فلسفة وقسم علم الاجتماع، إلى جانب تخرجه من معهد إعلامي في قسم الصحافة في دمشق، وقيامه بدورات صحفية أخرى في ألمانيا، وهو محرر رئيسي في جريدة **الثورة** (السورية)، ومسئول قسم الشؤن الدولية والعربية في مجلة **الهدف**. نشر العديد من المقالات والأبحاث، في دوريات عربية، ويقوم في الوقت الحاضر بتأليف كتاب حول حقوق الإنسان العربي في النظام الدولي الجديد.

مصطفى درويش تخرج من كلية الحقوق (مصر)، قاضي سابق وناقد سينمائي في الوقت الحالي. كان مسئولاً عن الرقابة على المصنفات الفنية في الستينيات. مؤلف العديد من المقالات عن السينما، ومؤسس جمعية "سينما المستقبل" في القاهرة.

فريد الزاهي أستاذ فلسفة يعمل بالمعهد الجامعي للبحث العلمي في الرباط، المغرب. له دراسات في السرد الروائي والقصصي بعنوان **الحكاية والمتخيل**.

إدوارد سعيد درس في فلسطين ومصر والولايات المتحدة. أستاذ الأدب الإنجليزي والمقارن بجامعة كولومبيا. له العديد من الدراسات والمؤلفات في مجالي التنظيرالأدبي والثقافي، منها **جوزيف كونراد وقص السيرة الذاتية** (١٩٦٦)، **البدايات** (١٩٧٥)، **الاستشراق** (١٩٧٨)، **المسألة الفلسطينية** (١٩٧٩)، **التغطية الإعلامية للإسلام** (١٩٨١)، **العالم والنص والناقد** (١٩٨٣)، **الثقافة والإمبريالية** (١٩٩٣).

توفيق صالح درس في كلية الآداب، جامعة الاسكندرية، قسم اللغة الإنجليزي، وبدأ الإخراج في عام ١٩٥٤ بفيلم "درب المهابيل" بعد أن عاد من فرنسا حيث درس في السوربون في

"معهد الفيلمولوجي". عمل أستاذاً غير متفرغ في المعهد العالي للسينما عدة سنوات. ومن أهم أفلامه "صراع الأبطال" (١٩٦٢) "يوميات نائب في الأرياف" (١٩٧٨) و"المخدوعون" (١٩٧٢). وقد حصل على عدة جوائز. منها: جائزة الإخراج عن فيلمه "درب المهابيل" والإخراج والسيناريو عن فيلمه "صراع الأبطال" من وزارة الثقافة. وعن فيلمه "المخدوعون" حصل على جائزة التانيت الذهبي من مهرجان قرطاج، وأيضا الجائزة الأولى في مهرجان حقوق الإنسان في ستراسبورج والجائزة الاولى للمركز الكاثوليكي الدولي ببلجيكا. وفي سنة ١٩٦٧ منح وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى.

خالد الصديق مخرج كويتي، وقد بدأ دراسته في الكويت ثم انتقل إلى الهند حيث واصل تعليمه الثانوي. وتدرب في التصوير السينمائي في بومباي. ثم واصل دراسته وتدريباته السينمائية التخصصية العليا في الولايات المتحدة الأمريكية، وإنجلترا وإيطاليا؛ وحصل على درجة الزمالة من جامعة سانت ماري، بسانت انطونيو، تكساس، الولايات المتحدة الأمريكية في عام ١٩٧٥. قام بتمويل وإنتاج وإخراج العديد من الأفلام الروائية الطويلة والأفلام القصيرة، كما قام بتأليف عدة سيناريوهات باللغتين العربية والإنجليزية. من أهم الأعمال الفنية التي قام بها فيلم "شاهين"، "عرس الزين"، "بس يا بحر"، "مسرح الأمل"، "وجوه الليل"*، "الحفرة" ، "الأمن الداخلي" (درامي قصير - ١٩٦٧)، "الرحلة الأخيرة"، "الصقر"، "المطرود" و"عليا وعصام". وقد شارك في إنتاج فيلم "غابة الحب" (روائي طويل - من إخراج الإيطالي البرتو بيويلاكوا، ١٩٨٥)، وفيلم "قلب الطاغية" (من إخراج الهنغاري ميلوس يانتشو، ١٩٨٣). كما أن له اسهامات في مجال التليفزيون الكويتي وعمل أيضا كمذيع أخبار باللغة الإنجليزية في إذاعة الكويت. وقد حصل المخرج خالد الصديق على العديد من الجوائز العالمية عن أفلامه "عرس الزين" ، "بس يا بحر" . وقد حصل أيضا على جائزة مهرجان طشقند الدولي عن فيلمه القصير "وجوه الليل" وجائزة مهرجان قرطاج عن فيلمه "الصقر".

تحية خالد عبد الناصر طالبة تتخصص في الأدب الإنجليزي والمقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. تكتب القصة القصيرة باللغتين العربية والإنجليزية، ونالت جوائز عن إبداعها. نشرت ترجمات إنجليزية لقصائد من شعر بدر شاكر السياب ومحمود درويش في مجلة **جسور**. كما ساهمت في إنشاء **إلخ** (مجلة طلابية للإبداع).

شيرين العزبي درست بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وتخرجت من قسم الأدب الإنجليزي والمقارن. عملت لفترة في مجال المكتبات، ونشرت بعض المقالات النقدية والترجمات في الصحيفة اليومية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. وهي تدرس الآن للحصول على شهادة الماجستير في تعليم العربية لغير أبنائها. نشرت فصلاً مترجماً للنيسابوري عن مفهوم الجنون.

حسام علوان كتب القصة كما كتب أيضا عن السينما، وله محاولات في كتابة السيناريو، نشر قصصه بجريدة **الحياة** (اللندنية) كما نشر كتاباته عن السينما في صفحات السينما والثقافة بجريدتي **الحياة** و **الشرق الأوسط** ، وعمل ملفاً عن الفكر السينمائي العربي الجديد لمجلة **الكتابة الأخرى** المصرية.

ماجي عوض الله درست في الجامعة الأمريكية بالقاهرة وتخصصت في الأدب المقارن. كتبت عن فرجينيا ولف وإدوار الخراط ونشرت دراسات بالإنجليزية عن المرأة البدوية وعن تلاحم الخيال بالواقع في رواية **ترابها زعفران** للخراط وعن مفهوم العودة إلى الوطن عند كفافس والخراط. لها ترجمات في مجالات عدة منها النقد ما بعد الحداثي والشعر الحديث والسينما. وهي تعد حاليا لرسالة الدكتوراه.

فريال جبوري غزول درست في العراق ولبنان وأوروبا والولايات المتحدة. تعمل حاليا أستاذة في قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. لها العديد من المقالات والدراسات في الأدب المقارن، وآداب القرون الوسطى والأدب الحديث، منها كتابها بالإنجليزية **ألف ليلة وليلة: تحليل بنيوي** (١٩٨٠)وأشرفت على كتاب بالإنجليزية بعنوان **الرؤية من الداخل: أدباء ونقاد حول الأدب العربي المعاصر** ولها كتاب بالعربية بعنوان **سعدي يوسف** (١٩٨٩). وقد ترجمت العديد من الكتابات الإبداعية والنقدية من العربية والإنجليزية والفرنسية.

محمود قاسم كاتب، روائي، باحث سينمائي ومترجم، يعمل سكرتير التحرير بدار الهلال (القاهرة). حصل على جائزة الدولة التشجيعية في الأدب (أدب الأطفال) عام ١٩٨٨. من كتبه **الرواية اليهودية الحديثة في الولايات المتحدة وفرنسا** (١٩٨٦)، **الاقتباس في السينما المصرية** (١٩٩١)، **رواية التجسس** (١٩٩١)، **الخيال العلمي: أدب القرن العشرين** (١٩٩٣)، **موسوعة السينما العربية** (١٩٩٤). له روايات مترجمة عن الفرنسية، وكتب في أدب الأطفال ودراسات عديدة. من كتبه قيد النشر التى ستصدر مع مطلع عام ١٩٩٥، **موسوعة جائزة نوبل** ، **والأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية**.

أسامة القفاش مخرج وناقد سينمائي. حصل على بكالوريوس الطب والجراحة جامعة الإسكندرية عام ١٩٨١ وقام بدراسات في السينما والدراما في مدريد، عام ١٩٨٧. عمل مساعد مخرج مع هاشم النحاس وأحمد قاسم . أخرج افلام تسجيلية وروائية قصيرة منها "الجراب" (١٩٩٢)، "جيل ورا جيل" (١٩٩٤)، "العمران"، و"ومن عَجَلْ بلادنا" (١٩٩٤). محاضر في جامعة ماريا فريد مع بيتر واتكنز ولارش اولر في السويد ١٩٩٢. له العديد من الدراسات السينمائية في **القدس** (لندن)، **الاتحاد الاشتراكي** (المغرب) ،**حصاد الفكر** (مصر) وفي كتابي **موسوعة المصطلحات اليهودية والصهيوني** (تحت الطبع) **وفقه التحيز** (تحت الطبع). وحقق فيلم "الساحر الصغير" لمحمود خليل راشد (إنتاج ١٩٣٢).

مايا القليوبي تعمل صحفية في جريدة **الأهرام إبدو** ومتخصصة في مجال الفن والمسرح. لها اهتمامات عدة في مجال الفيلم وقامت بتغطية أحداث مهرجان القاهرة السينمائي الـ٢٨ لجريدة **الأهرام إبدو**. وقد شاركت في العديد من المسرحيات التي تم إخراجها على مسرح الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، كما قامت بالإشتراك في ورشة عمل مسرحي قام بالإشراف عليها المخرج القرنسي جين ميشيل برويير.

مورين كيرنن تدرّس السينما والأدب المقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. كتبت عن علاقة السينما بالرواية، وقامت بسلسلة محاضرات عن السينما الأمريكية في ألمانيا. تعد الآن كتاباً عن السينماالمصرية منذ الستينات،نشرت دراسات عن شادي عبد السلام وغوادر وايزينشتاين.

محمد ملص مخرج سوري، درس في جامعة دمشق قسم الفلسفة. وفي عام ١٩٦٨ قطع دراسته الجامعية وسافر إلى موسكو حيث درس في معهد .V.G.I.K السينمائي. وصنع خلال دراسته ثلاثة أفلام روائية قصيرة منها: "حلم مدينة صغيرة" (١٠ دقائق)، "اليوم السابع" (٢٠ دقيقة)، "الكل في مكانه وكل شيء على ما يرام سيدي الضابط" (٣٠ دقيقة). وفي أثناء وجوده بمعهد السينما في موسكو كتب روايته الأولى بعنوان " إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب" والتي تم نشرها في بيروت، وفي دمشق. انهى دراسته للسينما عام ١٩٧٤ ثم عمل في قسم السينما في التلفزيون السوري وحقق خلالها الأفلام التالية: "قنيطرة ٧٤" ، "الذاكرة" ، "فرات". كتب سيناريو بعنوان 'الأبله' ، كما شارك عمر أميرلاي وصنع الله إبراهيم بكتابة سيناريو بعنوان "القرامطة" .

هاشم النحاس مستشار وزير الثقافة لشؤن السينما، رئيس المركز القومي للسينما في مصر (١٩٩١- ١٩٩٣)، عضو شعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة منذ عام ١٩٨٦، وعضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة (١٩٨٠- ١٩٩٣). مؤلف ومترجم كتب سينمائية منها **لجيب محفوظ على الشاشة**، **يوميات فيلم**، **الهوية القومية للسينما العربية**، **التكوين في الصورة السينمائية**، وآخرها: **هنري بركات كروان السينما المصرية**. فازت أفلامه بأكثر من ٢٠ جائزة نصفها جوائز دولية. مثلت أفلامه مصر فى معظم المهرجانات السينمائية الدولية، وتم تكريمه بمهرجان صفاقس للسينما (تونس ١٩٨٨). كرمته الدولة بالمهرجان القومي للسينما الذي أقامته وزارة الثقافة (ابريل ١٩٩٥).وصدر عنه كتاب كما عرضت مجموعة من أفلامه.

يسري نصر الله درس في المدرسة الألمانية في القاهرة، ثم درس في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة حيث انخرط في الحركة الطلابية، وفي ١٩٧٨ سافر إلى بيروت ليستقر فيها إلى ١٩٨٢ حيث عمل ناقدا سينمائيا بجريدة **السفير** اللبنانية، ثم عمل مع يوسف شاهين بعد عودته إلى مصر مساعدا، ثم انتقل بعد ذلك إلى موقع الإخراج في فيلميه "سرقات صيفية"، "مرسيدس" (روائي طويل) وأيضا فيلمه الأخير"صبيان وبنات" (فيلم وثائقي طويل).

شاكر نوري كاتب وناقد سينمائي. درس في العراق وفرنسا وحصل على درجة الدكتوراه في النقد السينمائي من جامعة باريس. له كتابات عديدة في مجال النقد السينمائي، كما درّس السينما العربية في جامعة باريس.

نيكولاس هوبكنز درس في الولايات المتحدة وأوروبا. يدرّس علم الإنسان في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. قام بدراسات ميدانية في غرب أفريقيا وشمالها وفي مصر. له العديد من المقالات والكتب بالإنجليزية والفرنسية، منها **الحكم الشعبي في بلدة افريقية**، **الإسهام الشعبي في التحول الاجتماعي**، **التغيرات في الريف المغاربي**، **التحولات في المجتمع الريفي في مصر**.

عبده وازن شاعر وصحفي يكتب في جريدة **الحياة**. له عدة دواوين، منها **الغابة المقفلة** (١٩٨٢)، **العين والهواء** (١٩٨٥)، **سبب آخر لليل** (١٩٨٦) ونص شعري سردي جميل بعنوان **حديقة الحواس**، منع من التداول بأمر الرقيب.



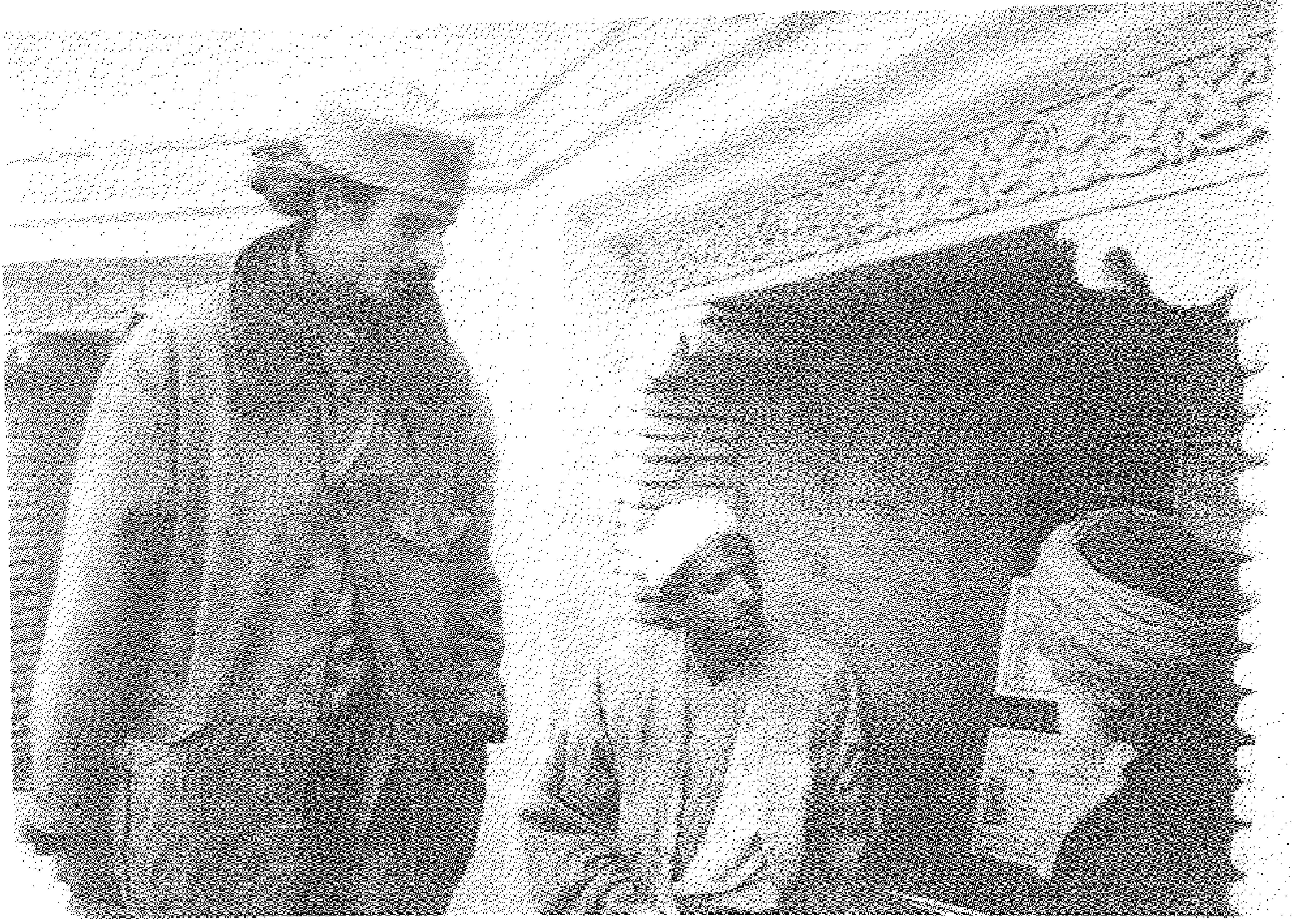
Nouri Bouzid. *Sheets of Gold*
النوري بوزيد "صفائح من ذهب"



Lakhdar Hamina. *The Last Picture*
الأخضر حمينة "الصورة الأخيرة"



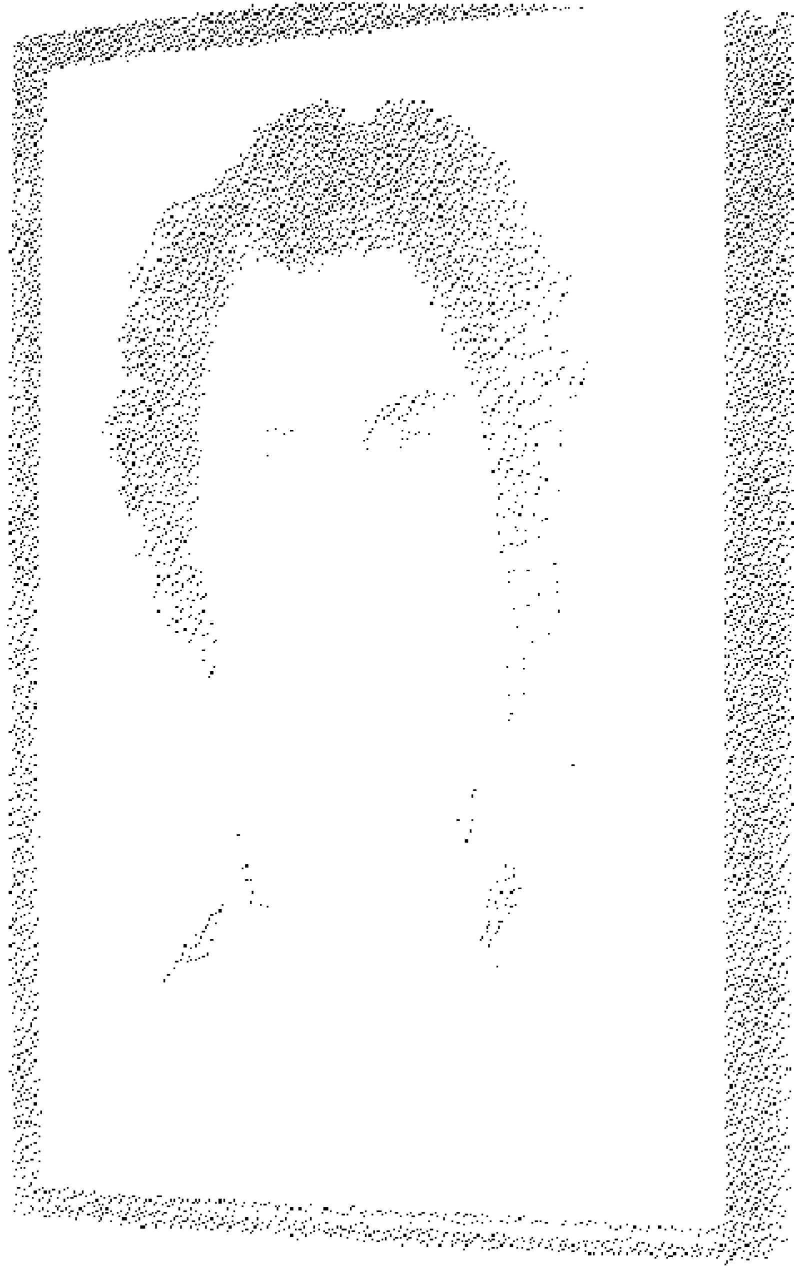
Nacer Khemir, *The Lost Ring of the Dove*
الناصر خمير "طوق الحمامة المفقود"



Nacer Khemir, *The Lost Ring of the Dove*
الناصر خمير "طوق الحمامة المفقود"



Nacer Khemir, *The Lost Ring of the Dove*
الناصر خمير "طوق الحمامة المفقود"




Maroun Bagdadi, *Small Wars*
مارون بغدادي "حروب صغيرة"

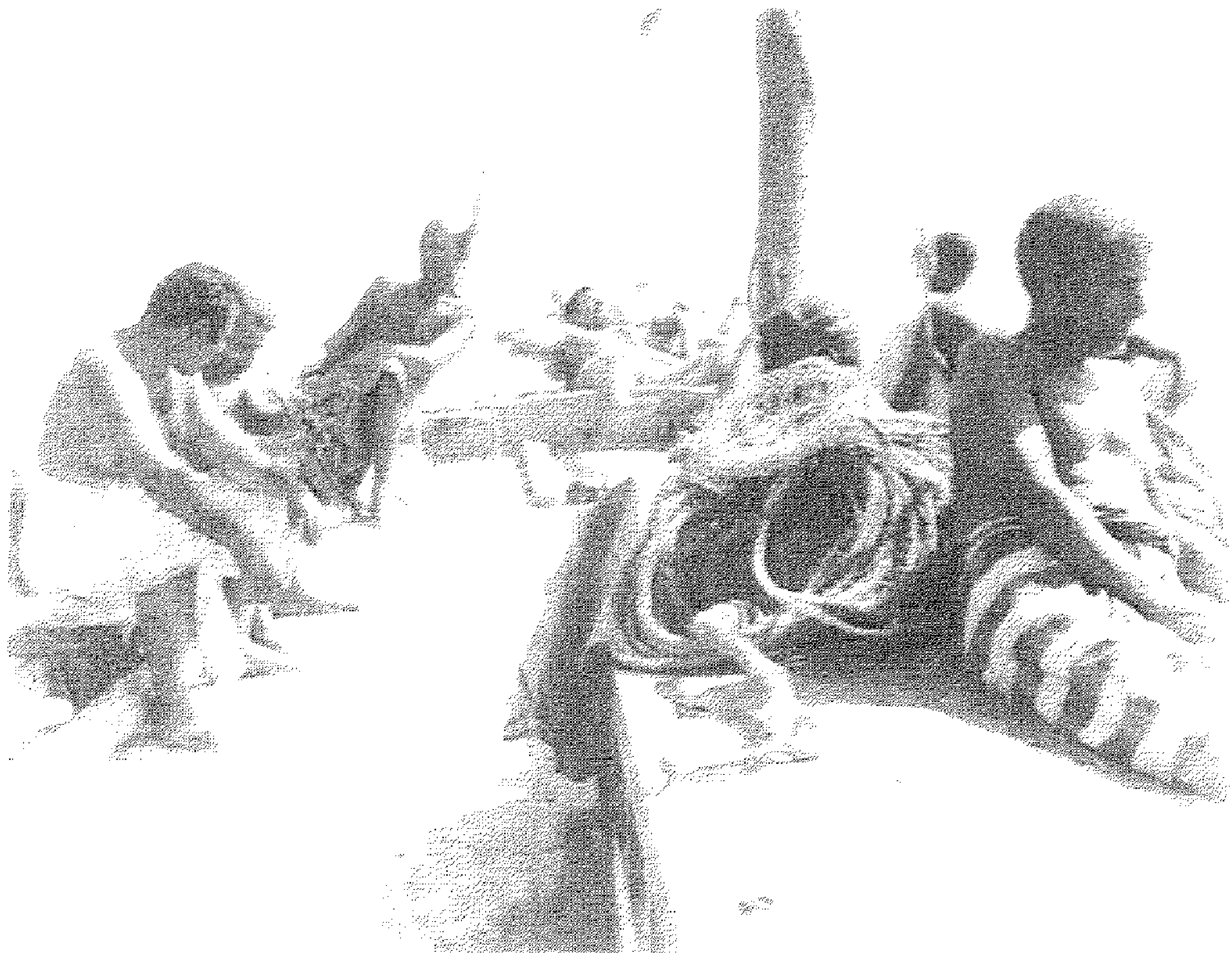


Maroun Bagdadi, *Outside Life*
مارون بغدادي "خارج الحياة"





Kamiran Hosni, *Sa'id Effendi*
كاميران حسني "سعيد أفندي"



Kaled Sidik, *Enough O Sea*
خالد الصديق "بس يا بحر"



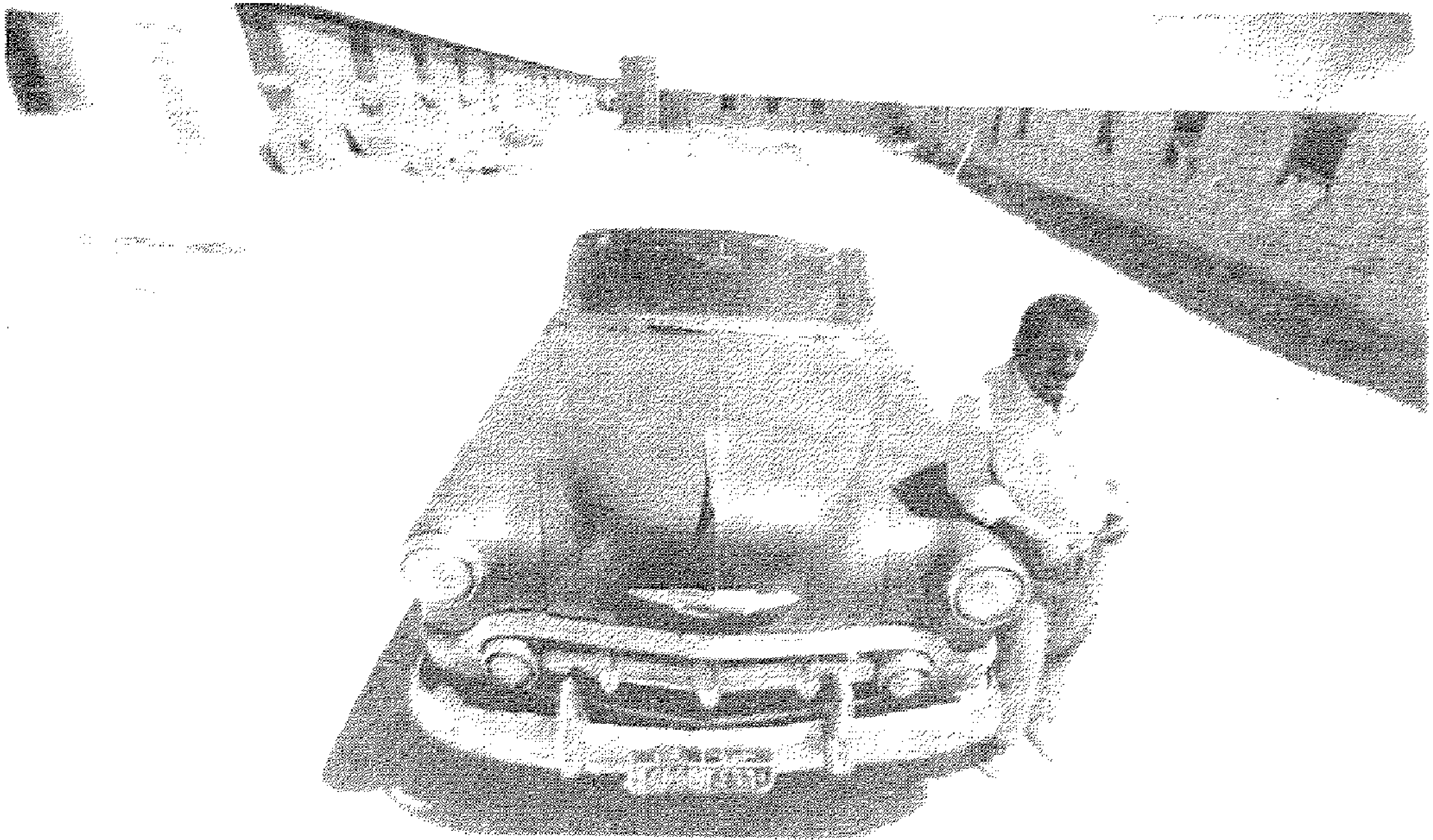
Kaled Sidik, *The Wedding of Zein*
خالد الصديق "عرس الزين"



Kaled Sidik, *Shaheen* (The Falcon)
خالد الصديق "شاهين"



Kaled Sidik, *Shaheen* (The Falcon)
خالد الصديق "شاهين"



Omar Amiralai, *The Chickens*
عمر أميرلاي "الدجاج"



Omar Amiralai, *The Chickens*
عمر أميرلاي "الدجاج"



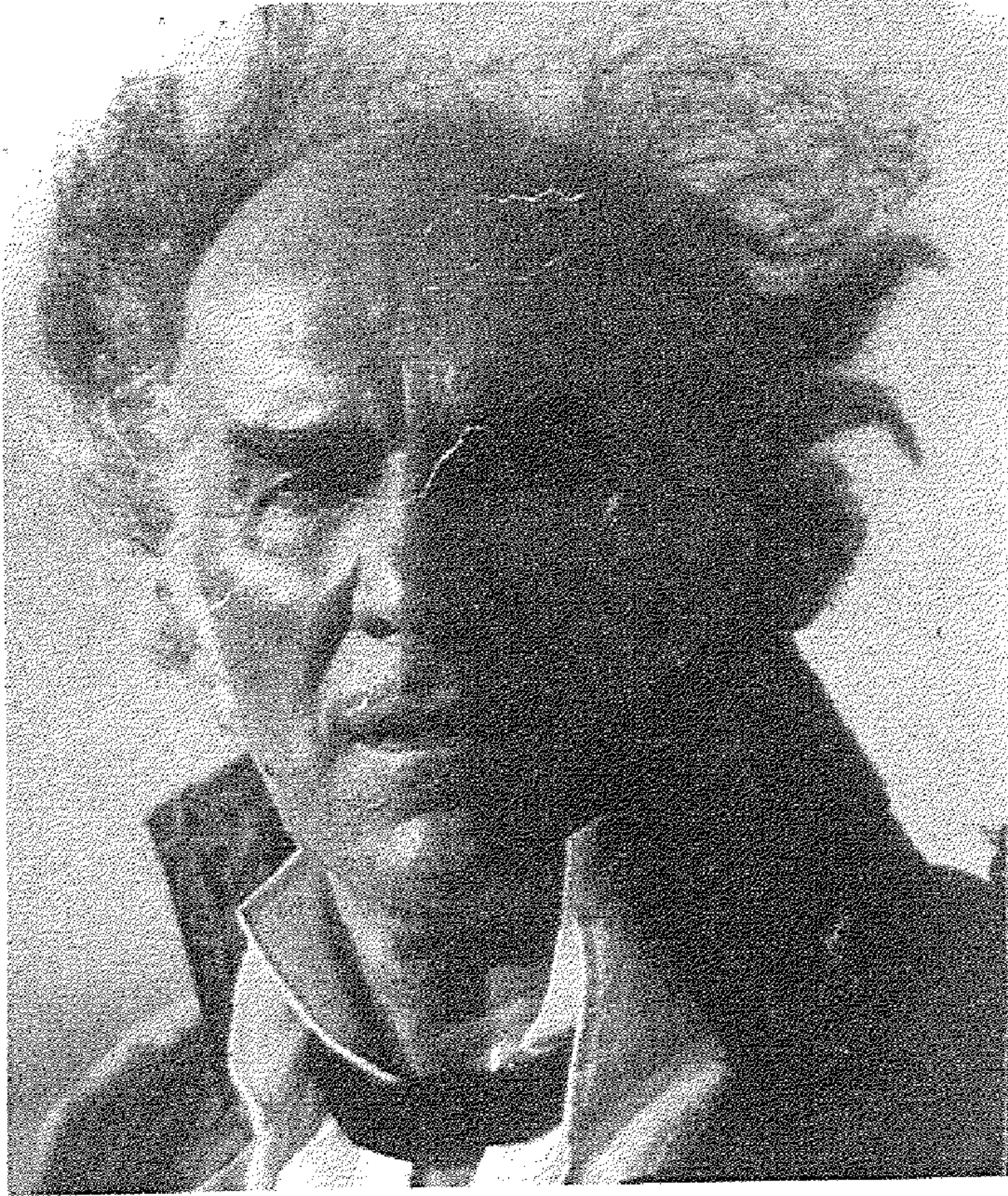
Muhammad Malas, *The Night*
محمد ملص "الليل"



Muhammad Malas, *The Night*
محمد ملص "الليل"



Youssef Chahine, *The Emigrant*
يوسف شاهين "المهاجر"



Youssef Chahine, *Adieu Bonaparte*
يوسف شاهين "الوداع يا بونابرت"



Shadi Abdel Salam, *The Mummy*
شادي عبد السلام "المومياء"



Youssef Chahine, *The Sixth Day*
يوسف شاهين "اليوم السادس"



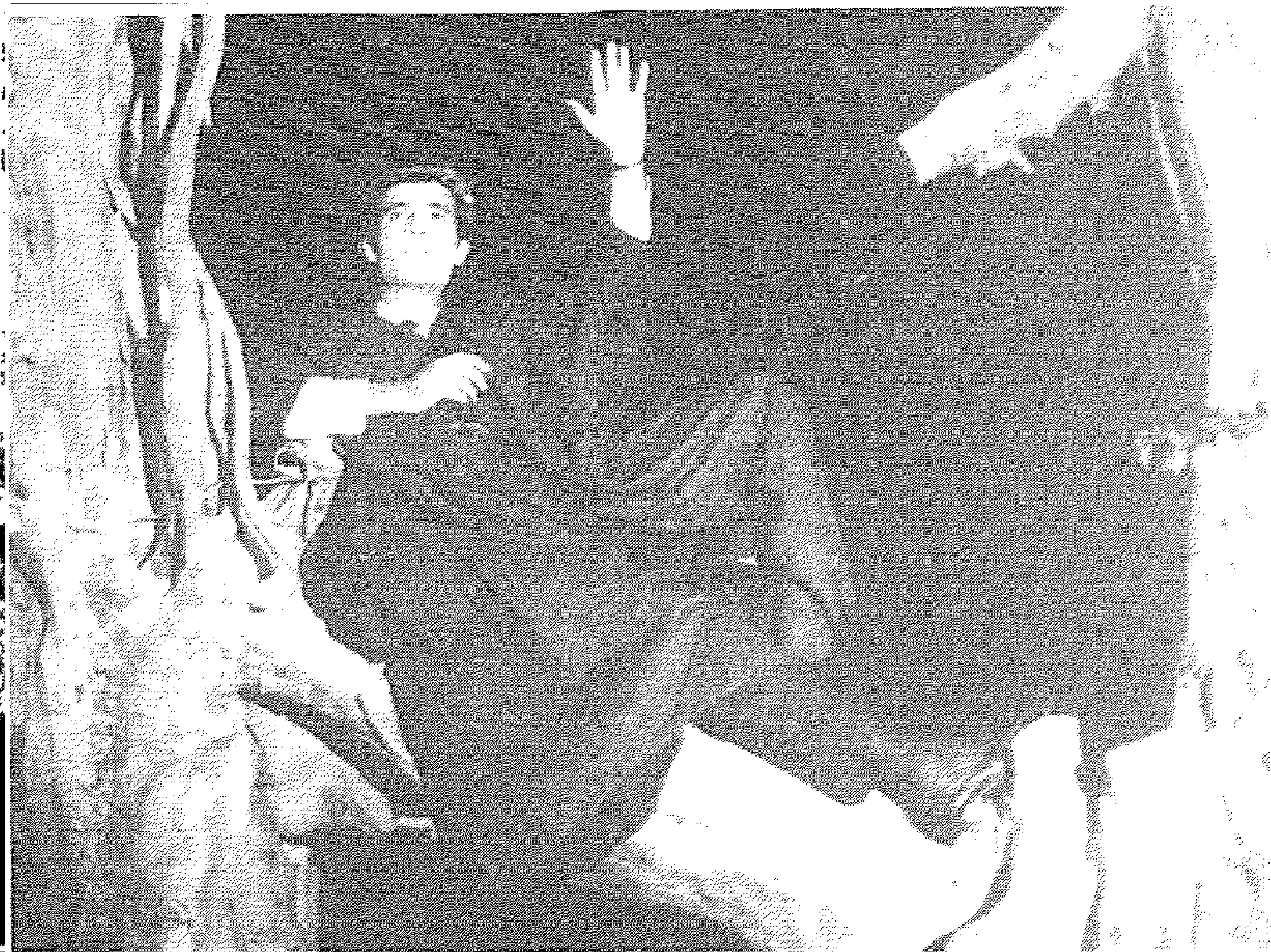
Tewfik Saleh, *The Rebels*
توفيق صالح "المتمردون"



Tewfik Saleh, *The Conflict of Heroes*
توفيق صالح "صراع الابطال"



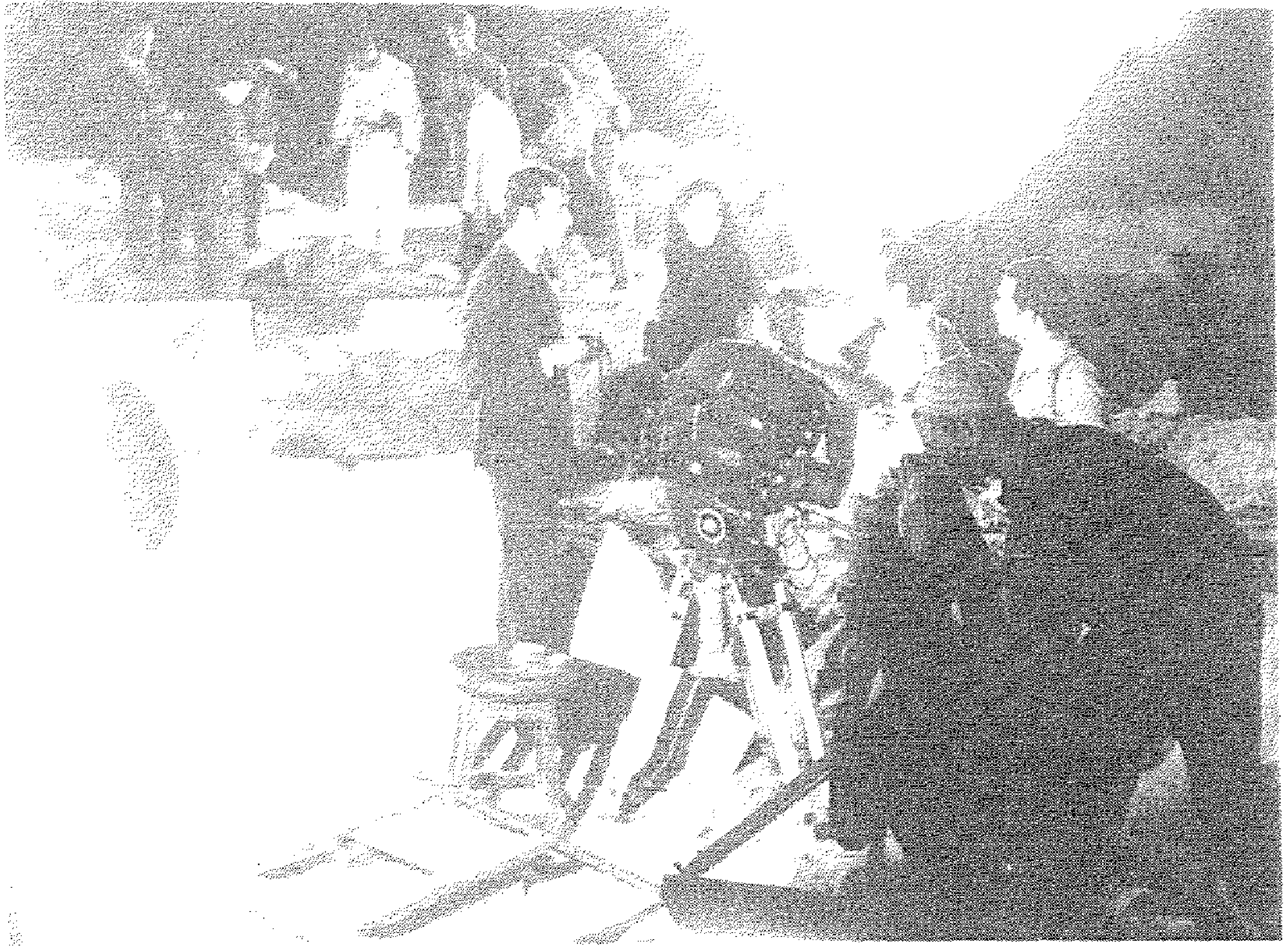
Madkour Thabet, *The Image*
مدكور ثابت "صورة"



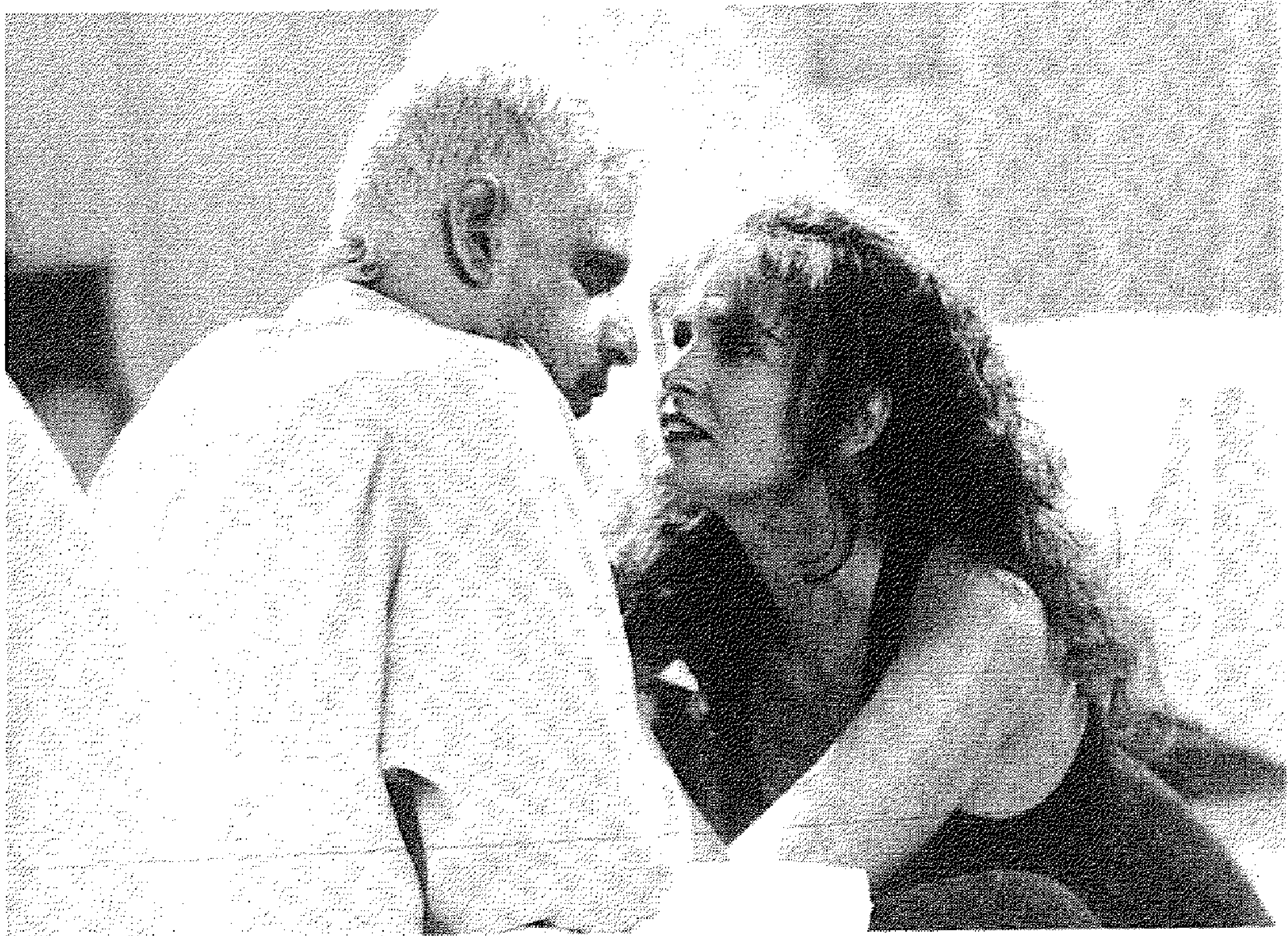
Madkour Thabet, *The Image*
مدكور ثابت "صورة"



Madkour Thabet, *The Image*
مدكور ثابت "صورة"



Madkour Thabet, *The Image*
مدكور ثابت "صورة"



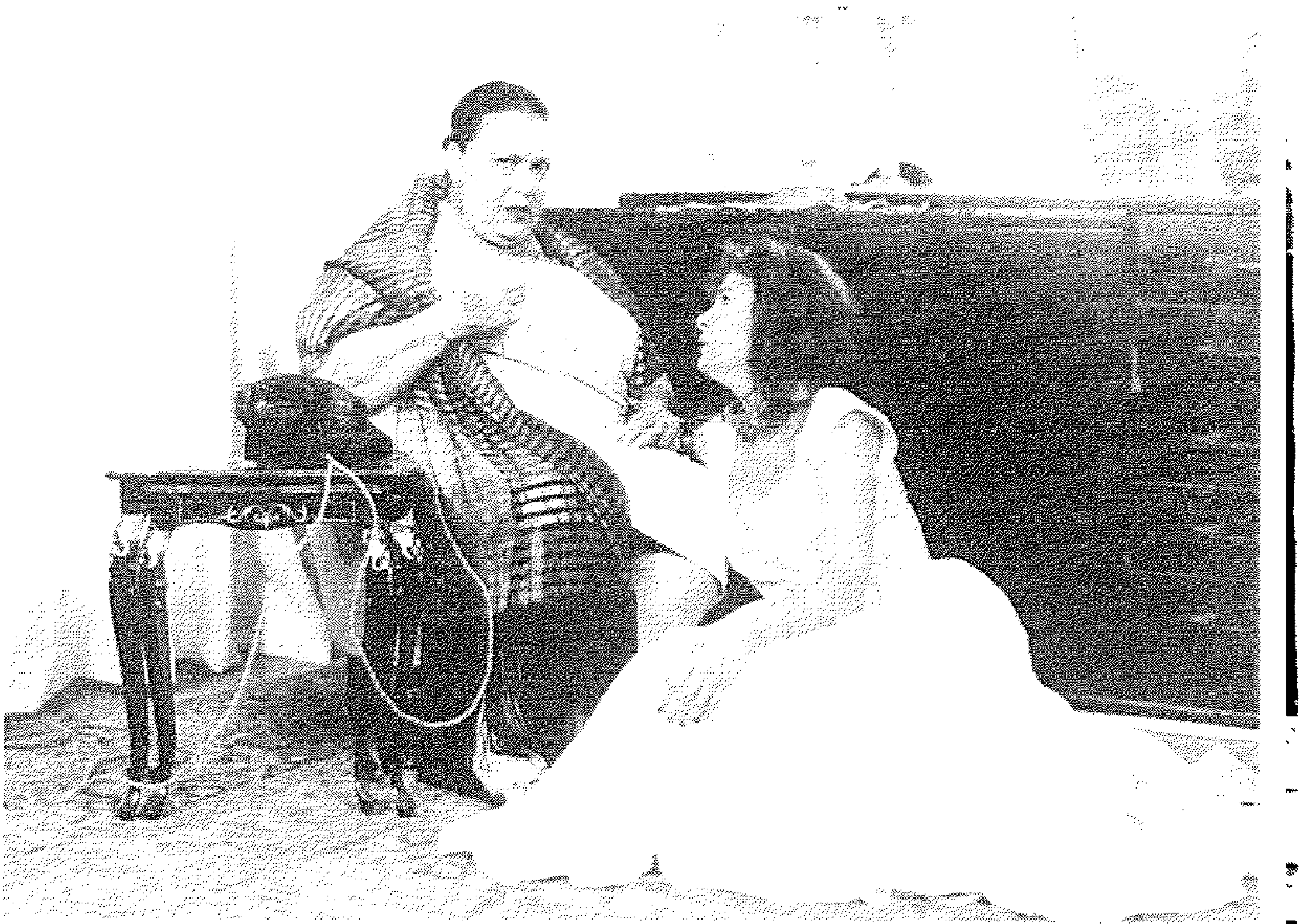
Yusri Nasralla, *Mercedes*
يسري نصرالله "مرسيدس"



Yusri Nasralla, *Mercedes*
يسري نصرالله "مرسيدس"



Yusri Nasralla, *Summer Thefts*
يسري نصرالله "سرقات صيفية"



Yusri Nasralla, *Mercedes*
يسري نصرالله "مرسيدس"



Michel Khleifi, *Wedding in Galilee*
ميشيل خليفي "عرس الجليل"



Michel Khleifi, *Wedding in Galilee*
ميشيل خليفي "عرس الجليل"

Images from Arab Cinema:

Still photographs taken from the films

---

al-Hayat. He is the author of several volumes of poetry in Arabic, including *The Locked Wood* (1982), *The Eye and the Air* (1985) and *Another Cause for the Night* (1986). His most recent work, a poetic narrative with erotic overtones, entitled *The Garden of Senses* (1993) has been banned by Lebanese Public Security. His most recent book is entitled *Al-Hallaj: Verse and Prose* (1995). He has also translated into Arabic selections of French poetry and prose.

Farid al-Zahy is a professor of philosophy at the Institute for Academic Research in Rabat, Morocco, and is the author of a book on fiction and cinema entitled *The Narrated and the Imagined*.

Tewfik Saleh is a graduate of the Department of English Literature at Alexandria University. After he returned from France, where he studied in the Filmology Institute at the Sorbonne, he directed his first film *Alley of Idiots* (Darb al-mahabil, 1954). He worked for several years as a part-time professor at the High Institute for Cinema in Egypt. Amongst his major films are *The Conflict of Heroes* (Sira' al-abtal, 1962), *Diary of a Village Prosecutor* (Yawmiyyat na'ib fi al-aryaf, 1978), and *The Duped* (al-makhdu'un, 1972). He has received several awards, including an award for the direction of his film *Alley of Idiots*, and an award for the direction and scenario of his film *The Conflict of Heroes* from the Ministry of Culture. He received several awards, as well for his film *The Duped*, including first prizes at the Carthage Festival, at the Human Rights Festival in Strasbourg, and from the International Catholic Center in Belgium. He was also awarded the first-rank medal of science and art by the Egyptian government in 1967.

Kaled Sidik is a Kuwaiti film director. He has studied cinematography in Kuwait, India, the U.S.A., England and Italy. He is the producer and director of several narrative films and short films, and the author of several film scripts written in both Arabic and English. His films include *Shahin*, *'Urs al-Zein*, *Bas ya bahr*, *Masrah al-amal*, *Wujuh al-layl*, *Al-hufra* among others. He has directed several serials, short films and programmes for Kuwaiti Television. He has received several international awards for his films *The Wedding of Zein* ('Urs al-Zein) and *Enough O Sea* (Bas ya bahr).

May Telmissany is an assistant lecturer at the Center of Languages and Translation, Academy of Arts. She is also a translator and a film critic. She has published a number of books translated from French to Arabic, including *Arab Cinema from the (Atlantic) Ocean to the (Persian) Gulf* and *Reading the Theater* (1994). Her book *The Practice of Editing* is currently in print. She is presently writing a Ph.D. thesis on "The Egyptian Neighborhood in Cinema and Literature."

Abdo Wazen is a Lebanese poet and journalist who has contributed regularly to the cultural section of *al-Nahar* (a daily published in Beirut). He works presently for the London-based Arab daily,

Beirut and Damascus. After he finished his studies, he worked at the Department of Cinema for Syrian Television and made several films including *Qantara 74* (Qantara 74), *The Memory*(Al-dhakira), and *Furat* (Euphrates).

Hashem al-Nahhas is the cinematographic consultant to the Minister of Culture, and was the director of the National Cinematic Institution between the years 1991-1993, and a member of the cinematic committee in the Higher Cultural Institute for Cinema between 1980-1993. He is the author of several books on Egyptian and Arab cinema and has been honored in several film festivals.

Yusri Nasralla studied at the German School in Cairo and graduated from the Faculty of Economics and Political Science at Cairo University where he was involved in the student movement. He travelled to Beirut in 1978 and settled there until 1982 where he worked as a film critic for the Lebanese paper *al-Safir*. After he returned to Egypt, he worked as an assistant director with Youssef Chahine, then he worked as a director. His films include *Summer Thefts* (1988), *Mercedes*(1993) and *Guys and Girls* (1995).

Shakir Nouri is an Iraqi journalist, writer and cinema critic. He was educated in France and obtained his doctorate degree in cinematography from the University of Paris.

Rebecca Porteous graduated from Cambridge University in Arabic and Middle Eastern Studies, presenting a final year dissertation entitled *The Debate About Music in Egypt 1932-1992*. She has lived intermittently in Cairo over the last five years and has worked for *Al-Ahram Weekly* and also as a freelance translator. She is currently working as an assistant editor at Elias' Modern Publishing House.

Edward W. Said is Parr Professor of English and Comparative Literature at Columbia University. He was educated in Palestine, Egypt and the U.S. He has written extensively on literary and cultural theory. He is the author of *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* (1966), *Beginnings: Intention and Method* (1975), *Orientalism* (1978), *The Question of Palestine* (1979), *Covering Islam* (1981), *The World, the Text and the Critic* (1983), and *Culture and Imperialism* (1993) among others.

including an Encyclopaedia on Arab cinema; and has translated a number of books from French.

Khemais Khayati is a Tunisian film critic and is the author of studies on identity and selfhood in Arabic films. He has written extensively on Arab and Tunisian cinema in various journals throughout the Arab world. He is currently working at the Institute of the Arab World in Paris.

Nacer Khemir is a Tunisian film director. He studied architecture, philosophy, history, painting, sculpture, theater and cinema, both in Tunisia and France. He is the author of a number of books, including *Le conte des conteurs*, *L'ogresse*, *Le soleil emmuré*, *Shéhérazade* and he has held several art exhibitions in France and Spain. He is the director of a number of films, including *The Story of God's Countries* (Hikayit bilad milk rabi, 16 mm, 1975), *The Ogre* (al ghoul, 16 mm, 1977), *The Drifters* (al-Ha'mun, 35 mm, 1984), *The Lost Ring of the Dove*, (Tawq al-hamama al-mafqud, 35 mm, 1989) and a TV FR3 film, *A la recherche des 1001 nuits*. He has won several international awards for two of these films, *The Drifters* and *The Lost Ring of the Dove*.

Maureen Kiernan teaches Film and Comparative Literature at the American University in Cairo. She has written on the adaptation of the modern novel to film, and has lectured extensively in the U.S.A and Germany on American cinema. She is currently writing a history of Egyptian cinema since the 1960s.

Muhammad Malas worked as a teacher for three years during which he studied at the University of Damascus in the Philosophy Department. In 1968 he travelled to Moscow and studied at the V.G.I.K. Institute for Cinema. During his studies he made short films including *The Dream of a Small City* (Hilm madina saghira) and *The Seventh Day* (Al-yawm Al-sabi') and *Everything is in Order and All Right Officer Sir* (al-kul fi makanihi wa kul shay' ala ma yuram saydi al-zabit)--the last of which he made in collaboration with Sonallah Ibrahim. It is about the experience of political prison in Egypt before and during the 1967 war. During his stay in Moscow, he wrote his first novel, *I'lanat 'an Madina Kanat Tai'sh Qabl Al-harb* (Advertisements of a City Before the War), which was published in

Translation Department at the French Cultural Mission in Cairo. He is currently preparing a doctoral thesis on Egyptian literature. Trained as an Arabist, he is the author of several translations of modern Egyptian literature, most recently, *Les années de Zeth* by Sonallah Ibrahim (1993), as well as works on political thought (Said Al-Achmawy, Fouad Zakariya, Hussein A. Amin). He has also published several articles on contemporary Egyptian culture and translation studies.

Muhammad Shukri Jamil is an Iraqi film director. He worked for several years in film related fields: as an assistant of production, montage and then photography and as an assistant film director. He studied for several years at the London International School of Film. He is the director of *Al-Zami'un*, *Al Aswar* and *Al-Mas'ala al-kubra* among others.

Ossama El Kaffash is a film director and critic. He received his B.Sc. in Medicine from Alexandria University in 1981, and studied cinema and drama in Madrid in 1987. He has worked as an assistant director with Hashem al-Nahhas and Ahmad Kassem. He directed several documentary films including *Al-jirab* (1992), *Jil Wara Jil* (1994), *Al-'umran*, and *Wa Min Ajal Biladna* (1994). He has lectured in Universities in Europe, and has written several studies on cinema, including articles for *Al-Quds* (London), *Al-itihad Al-ishtiraki* (Morocco), *Hasad al-Fikr* (Egypt), *The Encyclopaedia of Zionist Terms* and *Fiqh al-Tahayuz*.

Maya El Kaliouby works as a journalist at *Al-Ahram Hebdo* and is specialized in art and theatre criticism. She also has special interest in film and has studied cinema at the American University in Cairo. She has also reported on the 28th International Cairo Film Festival. She has acted in several theatre productions at the American University in Cairo including Vargas Llosa's *Kathy and the Hippopotamus*, and Tewfiq Al-Hakim's *He Knew How to Die*. She has also participated in a two-year theatre workshop offered by the French director Jean-Michel Bruyère.

Mahmoud Kassem is a writer, novelist and cinema critic. He is the editorial secretary at *Al-Hilal* journal in Cairo. He has written stories for children and is the author of several critical studies and books

Alaa al Gibali has studied in Egypt and the U.S.A. He is an associate professor of linguistics at the American University in Cairo. He is the author of a number of studies on Arabic linguistics and language acquisition, including *Dimensions in Arabic Linguistics*.

Sabry Hafez was educated in Cairo and London, specializing in the Sociology of Literature. He has taught in Sweden and the United States. He is presently Professor of Arabic Literature at London University (SOAS). He is author of several books and articles on modern Arabic literature and critical theory, including (in Arabic) *The Theatre of Chekhov, Dialogues with Naguib Mahfouz,* and (in English) studies on the Arabic short story and the sociology of narrative, including *The Genesis of Arabic Narrative Discourse*.

Hatem Hamad is an Omani cinematographer. He finished his university studies in the field of Law in Morocco, and received his M.A. in political thought from the U.S.A. He has made several short films including *Autumn* (al-kharif, 10 min. 16 mm., black & white, 1987), *The Last Flower* (al-warda al-akhira, which was Oman's first narrative film, 30 min., 16 mm, color 1989). He is currently working on a long narrative film entitled *The Green Tree of Mourning* (shajarat al-hidad al-khadra').

Ghada Helmy was educated in England and Egypt. She received both her B.A. and M.A. in English and Comparative Literature from The American University in Cairo. The topic of her M.A. thesis was "Cultural Resistance and the Role of the Intellectual." She works as a journalist for *Al-Ahram Weekly*.

Nicholas S. Hopkins was educated in the U.S.A. and Europe. He teaches Anthropology at the American University in Cairo. He has undertaken a number of field studies in West and North Africa and Egypt. He has published a number of studies, including *Popular Government in an African Town, Testour: La transformation des campagnes maghrébines*, and *Agrarian Transformation in Egypt*. He is co-editor of *Popular Participation in Social Change* and of *Arab Society: Social Science Perspectives*. He has also prepared a study on rural development in India.

Richard Jacquemond is the former director (1988-1995) of the

Al-Thawra, and the manager of the Department of Arabic and International Affairs in *Al-Hadaf* magazine. He has published several articles and studies in Arabic periodicals, and he is presently writing a book on Arab human rights under the new world order.

Moustafa Darwish is a graduate of the Faculty of Law (Egypt); he was a former judge and presently is a film critic. He was responsible for the censorship of the performing arts in Egypt during the sixties. He is the author of a number of articles on film and the founder of the "Cinema for the Future" society in Cairo.

Susannah Downs has lived and studied in Cairo for a number of years. She obtained her B.A. in Arabic with First Class Honours from the School of Oriental and African Studies, University of London, in 1994. She is about to begin further studies at University of London, research programme in the Department of Near and Middle Eastern Studies.

Hossam Elwan is a creative writer as well as a film critic, and has written several film scripts. He has published his stories in the London based paper, *Al-Hayat* , and published his critical writings on cinema in the cultural sections of *Al-Sharq al-Awsat* magazine. He has also written a study on recent Arabic cinematographic thought for the Egyptian magazine *Al-Kitaba al-Ukhra* (1994).

Shereen El Ezabi graduated from the Department of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. She has worked as a librarian and has published drama reviews and translated articles in the daily bulletin of the Cairo International Festival for Experimental Theater. She is currently studying for her masters degree in Teaching Arabic as a Foreign Language.

Ferial J. Ghazoul was educated in Iraq, Lebanon, Europe and the United States. She is presently Professor of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. She is the author of a number of studies on comparative, medieval and modern literature, including *The Arabian Nights: A Structural Analysis* and *Sa'di Yusuf.* She has translated creative and critical texts from Arabic, English and French. She is also the co-editor of an anthology on modern Arabic Literature entitled *A View from Within* (1994).

in the American Research Center in Cairo and is presently writing a book entitled *Modernism and Communication in Egypt*. He has also published several articles on Egyptian cinema.

Maggie Awadalla was educated at the American University in Cairo where she specialized in Comparative Literature. She has published articles on Bedouin women, on Al-Kharrat's Alexandria in *The City of Saffron*, and on painting. She has also translated several texts on modern criticism and poetry into English. She is currently planning for her Ph.D. research.

Raymond William Baker is an adjunct professor of political science at The American University in Cairo; first lectured in film criticism at the Higher Institute for Film Studies in Cairo in the late 1960s. In the mid 1980s he taught a course in film and politics at the American University in Cairo. He also published a series of articles on film during that period. Baker is the author of numerous articles and several books on contemporary Egyptian politics, including *Egypt's Uncertain Revolution* and *Sadat and After: Struggles for Egypt's Soul.* He is currently completing a new book called *Islam Without Fear* on centrist Islam in Egyptian public life, as well as a monograph on film and cultural politics in Egypt. Baker is currently a Third Century Professor of International Relations at Williams College, USA.

Rachid Boudjedra is an Algerian writer, professor of philosophy, and author of novels, sociological studies, and poetry, including *La répudiation*, *L'insolation*, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *L'escargot entêté*, *Les 1001 années de la nostalgie*, *La vie quotidienne en Algerie aujourd'hui* and *Naissance du cinéma algérien*.

Nouri Bouzid is a Tunisian film director who has directed a number of important films that include, *Man of Ash* (Rih al-sad, 1986), *Sheets of Gold* (Safa'ih min dhahab, 1987), and *Pezness* (1992). He is also the author of several critical articles on Arab cinema.

Marawan Darraj is a Palestinian journalist and writer living in Damascus; he is a graduate of the Sociology Department, and also a graduate of the Journalism Department of the Mass Communication Institute in Damascus. He is a senior editor of the Syrian paper

Notes on Contributors

Tahia Khaled Abdel Nasser is a student of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. She writes short stories in Arabic and English, and has been awarded prizes for her work. Her translations of poems by Badr Shakir El-Sayyab and Mahmoud Darwish were published in the journal *Jusoor*, and she has contributed to the launching of *ETC.*, a bilingual student literary magazine.

Omar Amiralai worked as a painter between 1960 and 1963, and studied in the Faculty of Fine Arts in Damascus. He studied Drama in France, and then returned to Damascus in 1970. He made his first documentary film *An Attempt on the River Euphrates* for the General Institution for Cinema. This film received the Silver Dove Award from the Leipzig Festival in East Germany in 1971. From 1972 to 1974 he made a long documentary film, *Daily Life in a Syrian Village*, which received several awards. In 1977 he made his documentary film *The Chickens,* and in 1978 a short film entitled *On Revolution* for the Institution of Cinema in southern Yemen. He worked for French television (Channel II) and made several films during the year 1980. He is currently working on a film about his friendship with the French researcher Michel Seurat, who was held hostage for some time in Lebanon by the Hizballah group. In collaboration with his colleagues Muhammad Malas and Usama Muhammad 'Ali, Amiralai is presently making a series of documentary films recording personal testimonies that represent the living memory of the Syrian society.

Walter Armbrust studied cultural anthropology and received his doctoral degree at the University of Michigan. He worked for one year

* In my films *Summer Thefts* and *Mercedes*, playing with the narrative allowed me to look for what is unusual in the familiar, and this is what deserves to be told in my opinion.... *Mercedes* gave me the chance to play with complex narrative: with the *Arabian Nights* and with traditional Egyptian and Indian melodrama. This prepared me for my documentary film *Guys and Girls*.... I want to capture what is unusual in a human being, and when this venture proliferates, I find myself compelled to use open brackets, so to speak: in narrating the story of a character, another narrative is triggered to tell the story of another character, and so on in a chain of stories within stories akin to the technique of the *Arabian Nights*.

interview which is published *in toto* in the Arabic section of this issue:

* The question is what do you opt for: to be a captive of your family's status and use it as a crutch or alternately go beyond it to discover yourself.... It is obvious that I was shaped by my background just as I was shaped by the students' movement.... But some would rather reduce my work to my family's background, saying he is a descendent of the Ghalis and the Nasrallas; and instead of discussing the issues I raise in my films, they point to my aristocratic upbringing. This is the mentality of bureaucrats—not intellectuals—dead set on putting people in pigeon-holes.

* I am always criticized for my "confused thoughts".... This is a problem of reception.... If you were to view my films as narratives about interesting characters who reveal themselves in given situations, then you will not find my films difficult or confusing. You will experience the joy of narrating individuals. However, if you insist on applying rigid ideological criteria, then you will find my films inconsistent. But I am not trying to push forward an ideological message—all I am trying to do is to present the stories of interesting people and their struggle, so that the spectator may enjoy them and learn from them. I deal with my material freely, for if I were to restrict myself to a narrowly defined framework from the start, then the result would invariably be false.... This joy motivates me: I like to narrate individuals and their stories because I like their contradictions; and the more complex they are, the more curious I become and the more I desire to tell their stories. If you want to make films to prove your ideas, the result will be boring. Ideas are not what make a work artistic. Your mind helps you understand people, but the moment you use people to demonstrate your ideas, you are finished.

* I am a socialist living in a world where socialism is collapsing. I am told that I have no value, that there is no such thing as "good" and "evil" or "beautiful" and "ugly," and that everything can be transformed into whatever is needed.... This makes me ill at ease. At the same time, I do not have a coherent worldview of my own that would allow me to construct a viable system of values for men and women of today.... This is what makes me unable to dismiss the young terrorists as simply religious fanatics dreaming of seizing power.... I view them as people searching for something, and from this angle, they begin to express my own problem. But what I find distasteful in them is their fantastic certainty that does not touch base with history.

to the fore. This foregrounding may constitute somehow a re-alignment of the narrative line. I was equally interested in the anthropological dimension of Sudanese village life, and I may have been swept away by its beauty and overplayed it.

* My forthcoming film, *The Falcon* (Shahin), is based on a short story by Boccaccio. It is a joint Kuwaiti-Italian production. I tried to present in this film the medieval silk route and the Arabian caravans. I wanted to show the pioneering role of the Arabs and our distinguished civilization. The film offered me a chance to concentrate on the falcon who plays a principal role. I have been enamored with falcons ever since I made my documentary film on them in 1966. The falcon is an emblem of aristocracy, audacity and violence. But I wanted to show the other face of the falcon—that of loyalty. The plot in this film partakes of medieval romances and involves emotionally together people of different nationalities and religions.

* I have tried more than once to get the official agencies in Kuwait to support the making of feature films, but I did not succeed. Thus I turned to friendly countries for collaboration: this way I avoid taking the entire risk of financing the film myself, and gain a second market for the film. Censorship also plays an inhibitive part in my films. Often when I write the scenario I make conscious compromises. In fact auto-censorship precedes official censorship in my case; and needless to say, this situation leaves its imprint on any film-maker working in the Arab and Islamic world.

The Joy of Narrating Individuals

Yusri Nasralla
(Interviewed by Hossam Elwan)

In this interview the Egyptian director Yusri Nasralla discusses his work and his evolution as a filmmaker as well as his perspective on life and art. His formal education in Cairo's German School and studies at Cairo University and at the Institute of Cinema have marked him as much as his involvement in the student movement and his sojourn in West Beirut during the Lebanese civil war. His informal and professional association with filmmakers (Shadi Abdel Salam, Youssef Chahine, Omar Amiralai and Muhammad Malas) as well his critical reporting on world cinema in dailies and ciné-clubs have contributed to his formation. The following are excerpts from the

Weaving Folk Traditions in the Cinematic Plot

Kaled Sidik

In this interview, the Kuwaiti film-maker Khalid Sideq explains how he was attracted to cinema when he was studying in India and describes the social, institutional, technical and financial problems he encountered in making his films, as well as his approach to the aesthetics of cinema and its function in the Gulf.

These are translated excerpts from the interview conducted by *Alif* which appears *in toto* in the Arabic section of this issue:

* The most creative aspect of film-making is directing. I have concentrated in my artistic endeavor on it as well as on scenario-writing, for the latter is intimately related to directing.

* I have been confronted with a continuous barrage of comments and questions derived from an image of the Gulf as oil-rich and Kuwaitis as born with gold spoons in their mouths! I wanted to make a film depicting an alternative view, that of the struggle of our fathers and forefathers, before the discovery of oil. This was motivated partly by personal reasons and partly by patriotic ones. I set out searching for the right subject until I came across *Enough O Sea* (Bas ya bahr) of 'Abd al-Rahman al-Salih. The author, myself, and two others collaborated in writing the scenario. I wanted to show the struggle of the Gulf people against nature (and nature for us is the sea), their hard life before the advent of oil. The film was shot in an incredibly short time, calling on non-professional Kuwaitis; and we had no prior experience in making films. The film turned to be a great success and won nine awards in International Film Festivals. Beside the struggle of the Gulf people, I wanted to introduce, in this film, a new technique and style by foregrounding folk traditions and Kuwaiti lore, weaving into the dramatic plot of the film material of anthropological significance.

* I chose to make a film based on Tayeb Salih's novella, *The Wedding of Zein* ('Urs al-Zein), because I found in it an important issue, namely, religious hypocrisy in Islamic societies. I concentrated in my film rendition on the personality of the Imam, bringing the issue

called "expression."

* Just after joining the Institute of Cinema in Paris, the student uprising of 1968 took place. It marked me intellectually, in the sense that I recognized that knowledge comes from the street, not libraries. My first experience with the camera was then. I went down to the streets and made an unsolicited documentary report. The subject matter did not touch me directly, but it reflected something in me.

* I have always attempted to find a cinematic language with character. In fact, my films—as others have attested—are on the frontiers between documentary and feature film. To put it more precisely, my films are not entirely documentary, for if they were, they would be a 'mechanical' representation of reality; nor are they feature films since they render reality. It is a rendition that is controlled by imagination, yet at the same time it is not at variance with reality and keeps very close to it.

* I believe that in my film *The Chickens* (Al-Dajaj [1977]) the use of cinematic techniques is skillful. The film expresses many levels of reality; and I consider it the most 'democratic' film that I have ever made since it permits different readings—all of which condemn existing reality and the hegemonic notion of change.

* I have chosen to be marginal, not in cinema but in life. I have refused to depend on cinema for a living, and this provided me with freedom of expression. Still, I have been besieged because the cinema I make is disturbing.

* The only place I can opt for is culture, because I can consider it a place of my own, a true homeland—since I belong to it neither by force nor by chance.

* People of my generation involved in filmmaking were the first ones to start a national cinema in our country in order to confront Egyptian cinema. But now I believe that calling it 'national' cinema then was chauvinistic since it embodied regionalism and narrowness. It would have been better to call for an 'alternative' cinema first and then for a 'national' cinema. The questions that should be asked are: Do we have cinema? Do we have films that belong conceptually and artistically to the world of cinema? National cinema is simply the nation of cinema.

that has the multiplicities of modes of communication as the cinema. If the cinematic medium is properly used, it can present the world to an audience and mobilize the potential of spectators.

* In the last analysis, cinema is a passion for me. It is neither a pretext nor an ambition of mine, but an intrinsic need for expression which cannot formulate itself except in cinematic terms.

* My experience with cinema does not stem from a subjective stance. It is founded on history and the film's subject matter; it communicates a painful charge that "lacerates" the spectator. This painful charge is personal but not individualistic: it is shared by everyone.

* I don't believe that there is "Arab Cinema" at all. For cultural and political reasons, various scattered attempts in this direction have not achieved what can be termed Arab cinema, based on common conceptual grounds, formulating a cinematic orientation. There are only Arab films made in different Arab countries.

* All filmmakers in the world that were or are controlled in their filmmaking by authoritarian regimes—such as in the former Soviet Union and in today's Iran—managed to turn expressive restrictions into a positive function. They modified cinematic expression and discovered a means of codification and complicity with the audience.

The Cinema I Make Is Disturbing

Omar Amiralai
(Interviewed by Marwan Darraj)

The film director Omar Amiralai has been involved in filmmaking in Syria for more than two decades, and is mostly known for a specific genre of documentary that verges on feature film. In this oral interview, he discusses how he came to be a film director, after starting his studies in painting and theater, as well as his views on cinema. The following are extracts from the interview, published in full in the Arabic section.

* When I was ten or twelve, I used to sketch satirical caricatures, drawing attention to deviations so as to correct them. The satirical point of view was the beginning of my relation to something

impossible, and thus he moved to making films for television, with plans for feature films postponed until the blockade is removed. For him, cinematic artistry stems neither from verbal eloquence nor from logical order, but from appreciation of cinema's specificity as a total universe.

Art imitates nature, but it should imitate nature's creativity, not nature's final product; thus an artist should reproduce nature's organic thrust, not its final fruits. This way, the artistic work—whether a film or a poem or a painting—will have its own unique specificity, while at the same time retaining the principle of the naturally organic. Likewise, to remain authentic, one should not imitate what the ancients did, but how they did it—that is how they transformed their world into classics.

Cinema in the Arab world has wavered between being a commercial product governed by market forces and a committed art supported by existing institutions. Algeria, for example, was oriented for a long time toward making films about its national liberation struggle, Syria on the Palestinian question, Iraq on militant politics. As for Egypt, its cinematic industry was used by the national bourgeoisie to further its position and to combat foreign hegemony. After the 1952 revolution, cinema was used to bolster the values of the new era. A bureaucratic bourgeoisie took over cinema production in the early sixties, but it did not make a break with the cinema of the capitalist bourgeoisie since the public sector cinema continued to use the cadres and names of the earlier period.

Cinema is the Most Expressive Medium

Muhammad Malas
(Interviewed by Marwan Darraj)

In this interview, the internationally known Syrian director discusses his view of film aesthetics and Arab cinema, as well as his own experience as a director. The following translated excerpts are from the complete interview published in the Arabic section of this issue:

* I feel that cinema is the most expressive medium for rendering an intended idea. I don't believe there is any other medium

the larger visual context but rather the ability to create a new poetic cinematographic language that is different. The author's notion of a "different" cinema refers to cinematographic production that distinguishes itself principally from Western narrative techniques and more specifically from the dominant Arab cinematographic form of production. The main issue in the creation of a new poetic cinema is to go beyond that which belongs to hegemonic institutions that lead to political and economic dependency. The existence of patron institutions represents at once a positive support but also a negative constraint to the cinematographic adventure. Since such patron institutions do not exist in the Arab world, this fact in and of itself may contribute to the creation of a distinct cinematographic language. Despite the numerous obstacles that may present themselves to a rising and "different" cinema, and because the Arab world has to begin at point zero, the positive aspect of all this resides in the open space which the absence of institutions is bound to create. Hence, contrary to the case of Arabic poetry, Arab cinematography can set to work without the authority of Tradition.

An Artistic Trajectory in Cinema

Muhammad Shukri Jamil

This testimony of the Iraqi director presents his views about the poetics of cinema and the orientations of filmmaking in the Arab world, as well as his own involvement in cinematic production. Jamil's own trajectory started with making documentary films on Iraq. Later, his career took him to Egypt and England where he worked and studied. All this provided him with a valuable experience of exposure to European and Egyptian directors, as well as making him explore his own country and the world in order to make his documentaries—many of which received prizes.

In the late sixties a more committed national cinema was establishing itself in Iraq, and Jamil participated in it by making a number of feature films that received recognition and contributed to Iraq's reputation as a filmmaking country. Some of these films were based on novels and narratives written by Iraqi writers and others were derived from Iraqi history—both ancient and modern.

Jamil points out that with the unfair economic blockade of Iraq for the last few years, the production of films has become practically

offering a version of the struggle that challenges the media's misinformation and claims. Although the film is based on a love story involving a Palestinian and his Israeli lawyer, the Palestinian actor raises the drama to a political pitch.

Edward Said also examines films on Egypt and the way Egypt gets represented in the United States. He criticizes the appropriation and staging of Egypt by such prestigious institutions as the Metropolitan Museum of Art (in New York City). Referring to the series of films shown to celebrate the Egyptian wing in the early eighties, Said attacks the underlying significance and ideological bias of these Hollywood films. The biblical film epics, for example, implicitly equate ancient Israel with present-day America, constructing sympathies by appealing to chauvinistic analogies, thus Americanizing the Hebrew prophets while orientalizing the Egyptians against whom they are pitted. By analyzing the films, catalogues and lectures of this event, Said shows how modern Egypt with its living population has been obliterated; its revolutionary position in the Third World bypassed, and its image of past glories divorced from its presence. In such a context, showing a film as significant as Shadi Abdel Salam's *The Mummy* is lost to the audience, and is dismissed as an example of local color. Neither its hauntingly beautiful shots nor its political message are registered. The film, in its own symbolic fashion, is highly critical of the collaboration between indigenous elites and foreign imperialists. Yet this point is completely drowned in the museum's celebrations revolving around Egypt. The context can orient and overwhelm the spectators and thus can function as disinformation. Said explains the intricate points suggested by the film narrative and the mode of their cinematic incorporation, in an effort to draw attention to a different viewpoint and an alternative cinema.

Reflections on Poetic Cinema

Hatem Hamad

For the author of this article, cinema is first and foremost an artistic medium before being a means of entertainment or a commercial, money-making business. From among the multiplicity of cinematographic schools, the most attractive to him is "poetic cinema," by which he means not the ability to read the poetic within

behind it and refused to abide by the directive of the Minister of Culture to remove a decisive scene. However, Darwish was soon removed from the position of Censor and the film was heavily cut.

Another well-known film that Darwish backed was *The Mummy* (Al-Mumiya'), directed by Shadi Abdel Salam. Pressures were coming from all directions not to approve the scenario of the film and mostly on the grounds that it would incur commercial losses, as was claimed by the head of The Agency of Cinematic Production. Darwish countered by explaining that economic considerations were not within the domain of censorship—which is supposed to consider only the message of the work and not its possible commercial success or failure. Darwish swiftly approved the project before further delays could prevent its production.

Alternative Cinema and Political Consciousness: Examples

Edward Said
(Translated by Alaa el Gibali)

In these reviews of a number of films by Arab, European and American filmmakers, Edward Said articulates his position on the notion of alternative cinema and its role in image-making and in cultural struggle.

He discusses *Wedding in Galilee* by the Palestinian director Michel Khleifi and *Friendship's Death*, directed by Peter Wollen. Said points out the issues raised by Khleifi's film, namely, that the Palestinian problem is not exclusively the outcome of Israeli occupation, but is also a manifestation of social ills in Arab society of our time. He is critical of Khleifi's orientalist scenes and abrupt montage while approving his touches of verismo and visionary clarity. *Friendship's Death*, on the other hand, is an avant-garde science fiction film which succeeds in its brilliant montage and final scenes in voicing grief and awe about the Palestinian tragedy. The two films, different as they are, transform the Palestinian problem into an almost mystical drama of sacrifice, and thus contribute to an alternative presentation of the issue.

Another film that has had an impact by humanizing the Palestinians is Costa-Gavras' *Hanna K*. The film foregrounds the injustice on which Israel is founded. It is a film that dares to differ by

before starting to shoot and no changes in the course of work are allowed for.

These laws leave very little room for creativity. Political, religious and sexual taboos play a prominent role in excluding practically all the major scenes of private and public life from representation on the screen, thus constricting the margin of creativity. Furthermore, beside the published laws. there are unpublished regulations—issued by the Office of Publicity and Guidance (under the Ministry of Social Affairs)—which have been effective since 1947. These regulations specify in detail the prohibitions and further constrict the creative space of visual representation.

The author gives examples from his own experience as a censor, trying to promote films of quality within this restrictive space, yet pressured into banning them. These pressures came sometimes from auto-censorship, as in the film *The Mailman* (Al-Bostagi), based on the novella of Yahya Haqqi, the well-known Egyptian writer. The novelist Sabry Moussa, who wrote the scenario for the film, chose to suppress completely the religious identity of the characters, thus denying the cinematic rendition not only fidelity to the original but also artistic coherence. Despite the Censor's request to clarify the religious affiliations of the characters (which are spelled out in the novella) in order to allow the complications in the plot to cohere, the scenarist stuck to his position because of the terrorizing authority of censorship and the unease felt over religious subjects.

Even the documentary film about the Nile undertaken by John Feeney, the New Zealander, had its problems. He shot scenes in Upper Egypt, where peasants used traditional technology, but these scenes were deemed disparaging of a country committed to modernism and were viewed as a foreign filmmaker's belittlement of a country set on industrial progress. Showing his rushes, Feeney appealed to the Censor's Office to support artistic integrity against the demands made by no less than the Minister of Culture to refashion the film. Eventually, the director was allowed to show scenes of traditional Egypt on the condition that he would include shots of a ballet in the Cairo Opera House—in an effort to display modernity. A weird compromise was thus reached, not called for by censorship but by considerations of public relations.

The third example disclosed is *The Rebels* (Al-Mutamarridun), directed by Tewfik Saleh, a film which was interpreted by some as an allegorical critique of the military regime of Egypt. Darwish stood

The mastery of the director lies in orienting the spectator toward a proper interpretation of the film and a reading of its inner structure. A given geographical location, for example, may be instrumental in evoking certain associations, just as certain modes of shooting a scene may induce the spectator to grasp the implications of a dialogue. The image is polysemic, and the spectator interprets it in terms of his/her education. In my films I use dialogue and often argument to capture the attention of the spectator, but this does not turn cinema into theater. In my opinion, the Arab spectator needs the word to complement the image in order to grasp the meaning of the film. But my use of words is not only an instrument of communication and narration. It has also an aesthetic function and contributes with its recurrence to a cinematic arabesque. My verbal approach to film corresponds to the aesthetic sensibility of Arab spectators for whom I make my films.

I have called my method of bringing contradictions to the foreground and dramatizing them "intellectual melodrama." Instead of crude melodrama, I have opted for a political discourse in which two modes of being are opposed and dramatized. It has been shown that audiences respond positively to such films, yet many of my films, including *The Duped*, have not been shown except in festivals, ciné-clubs and universities.

Censorship and the Other Cinema: Testimony of a Censor

Moustafa Darwish

The author of the article, a legal expert and a judge, known for his critical interest in cinema, held the position of official censor on filmic productions in Egypt twice in the sixties for a cumulative period of two years. In this testimony, he explains the nature of laws enacted first by the British authorities when Egypt was a protectorate, and later those laws enacted in 1955 and 1992 that regulate the making and public showing of films. Darwish points out that in contrast to other domains of creativity, the director of a film has to undergo two separate censorial tests: once before he/she even starts and again once the product is finished. Other artists—be they painters or writers—have to abide by censorship rules once they have created their work, while cinematic production has to be approved even

hindered the activity of the private sector. This cinema has not replaced the available tools (studios, laboratories, technicians and artists), by new ones, either. Keeping in mind what has been written and said about this sector and about the search for a new national cinema, one cannot ignore the integral role played by the government in improving the cinematic scene in Egypt under the current international pressures, whether on the artistic, economic or political levels.

Remarks on Reception Aesthetics in Arab Cinema

Tewfik Saleh

Egyptian cinema in its early phase may be seen as an extension of the musical phonograph record. In order to be successful commercially, it was imperative for films to depend on what was already accepted and popular, namely the song and the musical record. Only later did cinema make use of the forms of theater, cabaret and literature. Record companies participated in filmmaking. Thus, the beginning of Egyptian cinema differed from other filmic traditions, and this specificity made it popular in Arabic-speaking countries. This in turn encouraged Egyptian filmmakers to introduce the lore and character types of these Arab countries which constituted the market of Egyptian cinema. At one point, Egyptian cinema was indeed Arab cinema, and attachment to it was an indication of patriotism against foreign usurpers.

When Egyptian films were shown to audiences all over the Arab world in the Thirties, they were very popular, and although they were not political in the least, the colonial powers opposed them because they contributed to a pan-Arab sense of identity. French colonial powers imposed restrictions and heavy taxes specifically on Egyptian films, while the British used censoring regulations.

Realism in cinema is not to represent people walking or sitting and talking in actual situations, but to represent--through such people--a point of view about them which is credible, and in which the spectator can sense his own problems. The internal structure of the film and the cinematic techniques used in making a film have nothing to do with reality: they are sophisticated artifice.

The image in cinema is not flat, but dense with significances.

and shuns the consumeristic reception of images.

Finally, the article concludes that this film could have ushered a wave of new and alternative cinema in Egypt and the Arab world, if its aesthetics and vision had not been sidetracked. Now is the time to re-view this film, which has preserved a freshness of composition and pertinence of message.

National Cinema as an Alternative Cinema in Egypt

May El Telmissany

This is a critical reading of a number of films produced by the public sector in Egypt. The reading seeks to analyze the specificity of this experience, as a serious attempt, on the government's part, to establish an alternative cinema which sometimes surpassed the prevalent traditions of commercial cinema. This alternative cinema aimed, through assigning a predominant role to social awareness and revolutionary thinking, at firmly establishing the realistic trend in Egyptian cinema.

A great number of public sector films, produced between 1963 and 1971, come under the umbrella term, "the cinema of overcoming." This was regarded as the only kind of cinema capable of surpassing the concerns of profit and loss and the fear of expressing certain social contents. It was established by and under the full patronage of the government. This reading comprises an analysis of the main features of the cinema of overcoming, through tackling the three basic qualities that distinguish those serious films produced by the public sector. These qualities are: the specificity of the realistic trend, the literary and artistic nature of cinematic language, and the politico-economic traditions of alternative cinema.

Censorship regulations at the time remained moral in the first place and political in the second and not vice versa. The conflict between censorship and the institution was one form of establishing an alternative cinema which seeks to establish new trends that oppose the dominant and which creates a new audience that defends its existence and continuity.

The Egyptian public sector cinema has brought with it new economical patterns and institutional structures which support and encourage serious cinema. It is only in this specific sense that it can be called an alternative cinema, since it has neither substituted nor

The film is technically akin to surrealist cinema, but ideologically draws on Brechtian concepts of art and representation. It is divided into five tableaux; the plot unfolds in a dislocated way, mixing the fantastic with the realistic. The characters change their names as the film moves on; the actors display self-consciousness so as to remind the spectators that they are in front of an image, not the original. This is further nuanced since the film is based on a representation (that of Mahfouz) at some remove from reality. This predeliction for constant reminders that the film is a film and an artifice prevents easy identification. This draws attention, however ironically, to the reality dissimulated by the dominant ideological discourse.

The article analyzes the film, starting with the significance of its long and cumbersome title, the director's intention in mixing professional with non-professional actors, and the implication of their actual and film names. The article treats each tableau separately, showing its function in the whole and the coherence of the message inherent in the film. The spectator at the end of the film will have no choice but to move in one of two directions: either giving up his/her passivity and doing something about the world around him/her or dismissing the film as a silly joke.

The film—a highly intellectual and artistic production—was not welcomed by the cinema establishment and was too avant-garde for the public to appreciate without the necessary critical debate, yet it is still relevant and thought-provoking today, perhaps more than ever—now that the world in general and Egypt in particular have seen what it means to be controlled by market forces.

The article demonstrates that *The Image* is a cinematic, visual embodiment, not only of experimental creativity, but also a rendition of Arabic poetics, and thus it is considered as a poetic film. Calling on both Paolo Pierre Pasolini's manifesto on poetic cinema and on medieval Arab poetic theory, the author shows the metonymic and metaphoric underlinings of the film and its ironic thrust. Intertextual references and cross-references are pointed out, too—some of which pertain to Arabic poetry and proverbs; others to Classical and Arab cinema (Godard, Fellini, Lang, Chaplin, Abu Seif, Chahine, etc.). The interfilmic references often perform the function of nodding to the spectator and calling upon her/his reserves of cinematic knowledge and visual sensibility to see contrasts and parallelisms. This is in fact a film that requires an active participation on the part of the audience

Directors of autobiographical films have to use techniques of fictionalization as well as documented personal facts and memories to produce their films. Some directors presented their autobiographies after they have passed fifty (Chahine and Hamina), and others handle it in their first films (al-Hajar, Tilmisani and Malas). Others have chosen to depict their life history while concentrating on the father figure (Malas) or the grandmother figure (Hamina).

The protagonists of autobiographical films have been made up to look visually like their directors, and in some cases, a young relative was selected for the role. In these films, place is crucial and the directors have tried to recreate the neighborhood as they knew it in their childhood or revive the city, be it Alexandria or Qunaitra, in its bygone setting as if to preserve lost scenes in their films.

These autobiographical films depict the early experiences of an individual, but they also try to capture what is collective in the life history: the first encounter with a woman and gender consciousness (Bouzid); the move to the big city and the experience of metropolitan life with the onset of political consciousness (Malas); and with the drama of alienation the contradictions and tensions of negotiating two cultures for Arab immigrants in Europe (Boucharp).

An overview of these films shows the interlacement of the private with the public; thus in the histories of the directors, we often find intimately woven political dramas depicting the problems that beset the Arab world from the forties through the eighties. The most prominent issues are those of Palestine and racism.

The Rediscovery of a Different Egyptian Film: Madkour Thabet's *Image*

Ossama El Kaffash

Madkour Thabet is a film theoretician who has made very few films, including one feature film that has become a landmark in Egyptian experimental cinema, commonly referred to as *The Image (Al-Sura),* but whose full title is *The Story of the Original and the Image, in Directing a Narrative of Naguib Mahfouz, Known as "The Image."* Thabet made this highly innovative film in 1969 and in retrospect it seems a prophetic statement, anticipating the hegemony of market values with their concurrent exploitation of subaltern classes and women.

remains loyal to representing the social fabric of the society, bringing the spectator to the real world so as to question her or his reality. By making controversial films (especially *No Time for Love*, 1962) that can be grasped by the general spectator, Abu Seif has contributed to the on-going debate on change, development and film theory.

Many of Abu Seif's films are based on novels written by Naguib Mahfouz, Ihsan 'Abdel Quddus, Yusuf al-Siba'i, Yusuf al-Qa'id among others. His position vis-à-vis Egyptian cinema is parallel to that of the Nobel Laureate Mahfouz in relation to Arabic literature: prolific and monumental. He has not only left his impact on his generation of realist directors, but also on the new generation of film-makers who have become by now established: Shadi 'Abdel Salam, Ra'fat al-Mihi, Muhammad Khan, Ashraf Fahmi, 'Ali Badr Khan, 'Atif al-Tayyeb, 'Ali 'Abdel Khaliq and Dawud 'Abdel Sayyid--many of whom were students of his or assistants in his film-making. The new wave directors, such as Sharif 'Arafa, Radwan al-Kashif and Sa'id Hamid, who are now coming up and setting the trends of the new cinema, consider him also a mentor and continue the road he paved.

Autobiography in Arab Cinema

Mahmoud Kassem

Filmic autobiographies have proliferated in Arab cinema since 1979 when Youssef Chahine (Egypt) launched the genre by making the first part of his autobiographical trilogy, entitled *Alexandria Why*? Directors such as Lakhdar Hamina (Algeria), Nouri Bouzid (Tunisia), Muhammad Malas (Syria), Khalid al-Hajar (Egypt), Tariq al-Tilmisani (Egypt), as well as Arab directors working in Francophone cinema such as Mahdi Sharef and Rached Boucharp, have turned autobiographical films into a sub-genre of Arab cinema. Most of these autobiographical films have been co-financed by French cinematic companies. They exhibit common features which this study delineates.

Traditionally, autobiography has been produced by writers to record the events of their lives. Films are more of a collective enterprise; however, the autobiographical films have concentrated on the lives of directors inasmuch as they are the auteurs of films.

Abstracts of Arabic Articles

Salah Abu Seif and the Cultivation of Realism and Enlightenment in Egyptian Cinema

Hashem al-Nahhas

Salah Abu Seif, born in 1915, is considered the prominent leader of the realist school in Egyptian cinema. He has been consistent in his forty and some odd films to principles of enlightening and recovering the real. His films, their subject matter and techniques, have evolved but the author of the article manages to detect convincingly a common thread which brings them all together, namely realism and commitment to rational and social criticism.

The variety of films directed by Abu Seif springs from the fact that he takes into consideration reception aesthetics and understands the limits of his audience, without ever compromising his stance. Thus he has films that are unflinchingly realistic, showing the misery of the poor against the setting of popular quarters (*The Beast*, 1954); others focus on the details of middle-class life (*I am Free*, 1959); and yet others on class contradictions between peasants and feudal lords on one hand (*al-Usta Hasan*, 1952), and the horrors of capitalist monopolies on the other hand (*al-Futtuwa*, 1957). Salah Abu Seif has been claimed as a socialist as well as denounced for having represented taboo subjects such as the body (*This is Love*, 1958) and gender issues (*The Agony of Love*, 1960).

The multiplicity of themes in his work stems from his desire to cover the richness and myriad experiences of Egyptian life. Some of his films tended towards naturalism (*Rayya and Sakina*, 1953), romanticism (*The Empty Pillow*, 1957), and even lyricism (*The Water-carrier Died*, 1977); but within these orientations Abu Seif

primitive and ceremonial body. See the delightful analysis of this subject in the book by Félix Guattari and Gilles Deleuze, *Capitalisme and Schizophrénie* (Paris: Editions de Minuit, 1972) Tome I: *L'Anti-Oedipe*; in particular the chapter entitled "Corps sans organes."

5 For the relationship between meaning and lack of meaning, inasmuch as it is a relationship of production, see, in particular, Gilles Deleuze, *Logique du Sense* (Paris: Editions de Minuit, "Collection Critique," 1972) 87-88.

"possessed" constitutes one of the marginal and symbolic components. It suffices to leave the neighborhood in order to discover that he is merely an island borne on its past, within a city troubled by the defiance of modernity. The "possessed" attracts the neighborhood, then, to his actual image, in order to confer upon it its special eloquence and to name it.

Here, the silence of the "possessed" is in opposition to the babble and noise of the neighborhood. All the components of the film share in creating a general tumult. The scenes which are not built on a noisy background are rare. The "possessed," as a result, is content with his infinite circulation in the neighborhood, imposing within it a margin called silence.

NOTES

1 *Majdhub*, rendered here somewhat inadequately as "possessed," is a sufi term applied to someone who is made distraught by the love of God and who behaves like a mad person because of his divine passion [translator's note].

2 We feel the importance of this question in the article which Sa'id Intizam devoted to marginality in Moroccan cinema and whose author was so given to generalities that the subject was only accorded a small amount of analysis. The author, however, proposes an interesting idea whose essence is that the mere presence of the image of the "possessed" in Moroccan film exempts it (and extricates it) from the authority of the censors! See *Majlat dirasat cinima'iyya* [*The Journal of Cinematic Studies*] no. 10. p. 52.

3 *Sens obtus* is defined by Roland Barthes in "L'obvie et l'obtus," *Essais Critique III* (Paris: Seuil, 1982) 45: "As for the other meaning, the third, the one 'too many,' the supplement that my intellection cannot succeed in absorbing, at once persistent and fleeting, smooth and elusive, I propose to call it the obtuse meaning" [Translated by Stephen Heath in Roland Barthes, *Image, Music, Text* (New York: Hill and Wang, 1977) 54]. This third meaning poses problems for critical reading because it presents itself as a meaning outside the narrative and the narrator. It is a discontinuous and hybrid meaning.

4 The body without its members is an idea that goes back to Antonin Artaud as a theoretician of the theatre of cruelty and the

"possessed" finds himself (his being) in this threshold. It is a threshold that opens towards absolute otherness and infinite transformation. When the feet of the "possessed" step into the space of the sea, he begins (at least in my view) his transformation from an empty body to a mythical body that lives on land and at sea. Who knows, maybe the "possessed" has become transformed in our imagination into a nymph (a hybrid human body), a creature that takes form in the liminal state between sea and land, between society and alienation, between the fictitious and the rational.

The sentence of the "possessed." inasmuch as it is the beginning of an expected story, suffices to suggest to us that the intention of his words is not a process of communication but, fundamentally, the disruption of communication and the distortion of the sharpness and clarity of communicable sense.

The body of the "possessed" disappears within the shot (and within the sea) and the image becomes—with all its symbolic charge—an image of a discourse that cannot be articulated verbally beyond what the "possessed" does. Words are transformed into movements and the body conquers speech.

The "possessed," as he appears to us, here, is a body empty of all distinct members.[4] It is a body empty of everything apart from what it articulates, itself. He, therefore, does not tolerate a distinction between male and female, as if he transcends gender. He is also an atemporal body, a body that does not know youth or old age nor their succession. His is, simultaneously, an eternal old man and a child; a body for repetition, for meaning and lack of meaning,[5] for speech and silence, for a strategy called scrutinizing.

Contrary to the "possessed" of *One Thousand and One Hands*, the "possessed" of *The Barber of the Poor Alley* appears to be silent. He is a moving sign that interacts with other signs in the space of the neighborhood. We notice, for instance, how he imputes to things an aspect of ritual: in order to drink, he approaches the watering place and circulates around it before his hands settle on the spring. Is it the search of the body for a unity with the original source? And every origin is deceptive, as we know. Or is it that mythical connection between the sources of water and existence?

The "possessed" of The *Barber of the Poor Alley* becomes a mere realistic ghost who experiences freely the irrealism of his body. Thus, his existence is an expression of the relationship between the spaces of the film and traditional social structures of which the

structural authority and inner logic. It is a character opposed to the story, an unrestricted margin lost among the articulations of the film.

In *The Barber of the Poor Alley* (Hallaq darb al-fuqra, 1982) [by the director Mohamed Reggab] and *One Thousand and One Hands* (Alf yad wa-yad, 1973) [by the director Suhail bin Barka] it is possible to consider the "possessed" as a body that can be described and portrayed (which is achieved by the costumes, accessories and the camera's lens) although it cannot be narrated because it does not carry out "significant" and logical actions. As a result, it remains entrenched on the borderline between what is narrated and what is described, between space and movement, driving itself into an alternative meaning that is neither the manifest nor implied meaning of the film, but its obtuse meaning.[3]

In *One Thousand and One Hands,* the body of the "possessed" is effaced before his words, and his words are a repetition of "I am coming." The meaning is simultaneously shaped and lost in the repetition. This repetition is transformed into a real possibility for an alternative tale that has an apocalyptic taste and flavour. The sentence which the "possessed" enunciates is a subjective sentence that assumes, firstly, that it is an answer to an invitation whose source we do not know. It is a response to no question; it is a response tantamount to a terrifying question: the question of all questions. On the other hand, the sentence places that character of the "possessed" in front of a responsibility before itself through the use of the first person. The "possessed" is a being absent from its self and beyond all responsibility. Thus, the use of the first person becomes, here, a sign and a designation for a space that is nothing but a body and an image. Yet this sentence that does not cease to be repeated assumes a speaker but does not assume an addressee or a definite audience. Perhaps the absence of a direct audience is what gives this sentence its enigmatic dimension within the structure of the film. The "possessed" does not direct his speech to us, the audience in the dark hall (for we see him but he does not see us). Furthermore, he does not address a specific character, for he is completely separated from the film's personae. He simply turns his back to our eyes (and to the camera's lens) in order to turn to the sea and address the horizon in a general and fixed shot.

The sea here is a space for mystery and expectation, and an opportunity for liberation from the self and the other. It is a threshold dividing and connecting void and fullness, between loss of sense and meaning, and between the present and the future. That is why the

The "Possessed" or the Symbolic Body in Moroccan Cinema

Farid al-Zahi *

Translated by Tahia Khaled Abdel Nasser

The spectator has, without a doubt, begun to pose questions about the domination of the character of the "possessed" (majdhub)[1] in Moroccan films and, without a doubt, this questioning is more closely linked to the meanings of the film than it is to the cinematic form of the film.[2] It is obvious that the mysterious, vague and ambiguous image of the "possessed" evokes, above all, the exposure of the mind to madness, of language to body, and of exoteric knowledge to the esoteric. The "possessed," whether in the folk conception or in the "scholarly" sufi conception, is a suggestive character whose surface may vary from its depths, therefore it is necessary to deal with it—to discover its "truth"—in terms of the conformity between lack of conformity between form and meaning, between the signifier and the signified, between the truth and figurative expression.

What concerns us here, fundamentally, is reading the position of this archeological body within the signifying sequence of the film in as much as it is a specific component of the film.

In most cases, the "possessed" is an image that shapes the [creative] spaces which move within the film, but it does not shape its narrative, nor does it play the role in the narrative that a character has within the film's "story." The "possessed" is a "character" which exists outside the laws of social interaction and, thus, its presence does not form a story with its events and its details. It is a surplus component within the story, which slides away from the narrative's

---

* *Alif: Journal of Comparative Poetics* thanks the author and the publisher for permission to translate Farid al-Zahi, *Al-Hikaya wa'l-mutakhayal* [Narrative and the Imaginary] (Casablanca: Afriqiyya al-Sharq, 1991) 137-140.

of the Egyptian style in its most questionable form and with the most hackneyed folklore. The influence of bad occidental cinema underlines the accumulation of clichés and the patchings up of all sorts that make up the film. Nowhere in this ambitious feature film is any technique truly assimilated. But in spite of all those negative aspects, the film shows—along with a war chronicle and the usual anti-colonialist denunciation—the beginning of an effort to scorn the bourgeois trappings of certain revolutionaries, after independence.

NOTES

1. Slim Riad, *Lettres Françaises* (4/6/1969).
2. Jean-Louis Bory, *Nouvel Observateur* (4/1/1969).
3. Lakhdar Hamina, *Alger-Actualités* (20/11/1968).
4. Ibid.
5. Pontecorvo, *Jeune Cinéma* (October 1968).
6. Slim Riad, *9 Lettres Françaises* (4/6/1969).

1960s and the corrosive humor that is specific to it. But here, we cannot even talk of influence; it was rather a meeting point because *Hassan Terro* has nothing to do with the hero of the Cuban film, *The Four Chairs.* It reminds us also of *The Brave Soldier Schweik* because Hassan Terro, like Schweik, does his utmost to stay on the margin of the popular struggle against the colonial occupation. A middle-class Algerian, a low-level functionary from Algiers, married to a domineering woman who has given him a bunch of kids, he even avoids talking about the war and weak as he is, his reticence is uncompromising when it comes to evoking the liberation of the motherland. There emerges from inside the character a totally imaginary world, completely out of touch with nightmarish reality. But a series of misunderstandings in the pure manner of Molière leads him to engage, against his will, in the political struggle and to join the resistance where a vertiginous ascension propels him, "inspite of himself," into commanding positions.

If the humor is ferocious, there is, nonetheless, a certain poetics that emanates from the totally wacky and unrepentant dreamy character who finally becomes conscious of the disease that is eating his country away. But this consciousness, as clear as it might be is never sharp nor exacerbated. The myth of the hero continues to be expressed through an anti-hero type because he does not take himself seriously and looks on the environment with a disillusioned but in fact very shrewd glance. Demystification, at this level, integrates itself very well in the comic genre and restores to it a therapeutic value that is significant. Hamina's film is exhibits sobriety and a simplicity that are called for its theme. The mediocrity of the insignificant character in the beginning and that of his entourage are very well rendered by a camera which does not permit itself any excesses.

This film opens a new path for Algerian cinema, to the extent that it responds to something that preexists in the thinking of the popular audience. This permits, simultaneously, the political education of the masses without having to use fanfare or slogans, which end up boring the best intentioned viewer, in the long run.

Another film that has met a great commercial success in Algeria is *The Night is Afraid of the Sun* (La Nuit a peur du soleil [1965]), a high-sounding and emphatic title to say that colonialism fears independence. Contrary to *The Wind of Aurès* and *Hassan Terro*, Mustapha Badie's work is the example of a bad film, melodramatic and superficial. It reveals an insidious influence, that

Rather than make a fictionalized work, the director was so scrupulous as to chronicle the internal life of the camp where the F.L.N organization was very structured and efficient. The film evolves like the reading of a diary recorded day by day by a prisoner. The French repressive system does not seem altogether tarnished since the confined Algerians are not all heroes—there are traitors and informers among them. Because he wanted to get as close as possible to a documentary style, Slim Riad attained a sobriety and a simplicity that produce this kind of work and render secondary the few technical weaknesses that often stem from the weakness of material means, and may also be due to the grandiloquence of the actor Aggoumi, above all a theater man, who plays the main part of the film.

The Way progresses according to General de Gaulle's speeches: from the unacceptable proposition of the "peace of the brave" until the acknowledgment of the principle of autodetermination. The constancy and determination of the camps interns, who made lucid political analyses which historical events proved right, are affirmed in the face of this political progression of French officials. The director does not try to camouflage the moments of hesitation, weakness, cowardice and even cruelty that the prisoners undergo. Here also, heroism is not an impregnable block but gets fused with the daily and difficult struggle. On the other side, there are among the French those who approve the Algerian people's struggle for independence, like the young doctor who affirms his militant solidarity with the prisoners by helping them and keeping them informed.

Algeria goes very far in its antimilitarism and already has its popular anti-hero who became almost legendary: *Hassan Terro* (Hassan Terro [1967]). It is a film directed by Lakhdar Hamina which was originally a satirical play written by a very popular comic actor in Algeria called Rouiched. Due to the unexpected success of the play, which employs a technique like that of farce, there was no hesitation in turning it into a film which is probably superior to the play because Rouiched's somewhat crude and simplistic comedy became a humorous satire and an effective means of desacralization. If *Hassan Terro* has had a very big success in Algeria, it is because the work responded to two essential needs : a real desire to forget the war that is summarized by the popular and spontaneous slogan: "seven years are enough!" and a need to use the humoristic parable to criticize all attempts at systematization, characteristic of the Algerian people.

In this aspect, the film reminds us of the Cuban cinema of the

according to the organizational structure of the F.L.N. [Front de Libération Nationale] during the war). The victory of a popular consciousness that brought an end to colonial rule took place between January and December of 1957—between the death of Ali La Pointe (terrorist leader and assistant to Yacef Saadi) which ended the battle of Algiers and the unleashing of the Algerian masses who invaded the streets, claiming the independence which they obtained a year and a half later. It is, before everything else, a historical fact, and Pontecorvo explains his intentions in those terms:

> I wanted to express more a feeling than a conflict of ideas. It was necessary to keep a certain balance to avoid a film all in black and white. We wanted to escape the reproach of propaganda... I hate war and whenever I can underline its horror, I do it.[5]

The film's technique attains real mastery, thanks to the constant shifting from slow and gradually evolving scenes to very violent flash-scenes, especially because the shifting is performed without transition. The setting helps the camera a lot because the Casbah—fabulous den of rebel terrorists with its complicated configuration, its ascending stairs assaulting the sky, its houses with protruding windows, its closed angles and its tiny squares—enables a whole series of exceptional images where the volumes burst out at the same rate as the explosions of terrorist bombs.

The same care for objectivity, which turns sometimes into a complex vis-à-vis the French public, is underlined by Slim Riad who directed a film on the concentration camps set up by the French authorities during the war of liberation, both in France and in Algeria at the same time. Concerning what he wanted to express in his work the director states:

> What emanates from *The Way,* at least I hope so, is the assertion of the dignity of a depersonalized and humiliated people. However, I sought to avoid any schematization. We had cowards and traitors, and you were not all colonialists. My purpose was double: to denounce repression and to indicate at the same time that it is useless in the long run.[6]

geographic collectivity. The director said: "I wanted to reconstitute on the screen their personal drama without ornamentation, without demagogy, and through the tragedy of two beings thrown in turmoil, and to denounce the war and the violence. I do not like, however, to linger on the description of violence."[4] It is true that the long agony of the old woman and of her chicken is nothing but an exorcism of violence, an attempt to purge it and to get rid of it completely, especially because the camera was tuned to the text and because the image—like a litany that comes back in regular intervals—searched the space and faces pitilessly, without leaving anything in the dark, yet without overdoing it at all.

The Battle of Algiers (La Bataille d'Alger [1966])—a film of reconciliation, a testimony of the director's will not to be partial—was forbidden in France for five years and was released for viewing by the censors in 1970. Although it is a film of reconciliation, it was challenged by some nostalgic people who found it unacceptable. Pontecorvo's work has not been screened yet [in 1971] in French cinemas in spite of attempts to calm down certain political passions. Colonel Trinquier who participated in the historical Battle of Algiers, said that the film was quite objective and showed his surprise at the reaction of the former Algerian French to the possibility of showing a film directed by an Italian, that is Pontecorvo, the director of *Salvatore Giulano,* who ascribed to the early Italian neo-realism. Pontecorvo's film does not have the same scenic richness as his other works because it all takes place in very narrow spaces: small rooms of hell and torture, sinuous mazes in the Casbah of Algiers and suffocating offices of the French psychological warfare services. The dramatic interest is, by contrast, very great, but paradoxically passion is not overwhelming in this Italian-Algerian production. On the contrary, everything is treated with a moderation that is also aggravating at times because after all a work of art is necessarily subjective! The real generosity of the director's design has to be, nonetheless, acknowledged. Torture scenes are treated with discretion and are self-sufficient in creating a great tenseness in the viewer. The most successful aspect of Pontecorvo's film has been the way it discusses the war: without exaggeration, like something that had to be done, but remains repulsive.

The Battle of Algiers is a film that has been produced, thanks to the adaptation for the screen of Yacef Saadi's book (Saadi was political and military chief of the autonomous zone of Algeria,

advantage of it to demonstrate the misery of the poor peasantry. The family in its cramped and dim mud-brick house is overwhelming mostly because of Keltoum's acting—the Algerian actress who plays the mother's part with a tragic sobriety. Certain minute details and certain tasks make us relive the conditions in which war develops, overflows and makes everything rot. Everything disintegrates, methodically and mercilessly: the father's death, the destruction of a part of the village's harvest, the departure of the son and the hallucinating saga of the mother gone to search for her son—along with her only riches, a chicken which will go through hell and will end up dead too. The choice of the mother as a leading element in the narrative could not but end up in a generalization of the film's significance at the expense of its national specificity and of its political efficience, but this corresponded to a firm decision by the director of the film: "I think that good films are characterized by their universality."[3] This is something in which he is definitely not mistaken, for art transforms a particular case into a universal one through fiction and creative technique. It was not an Algerian woman anymore but any woman going through hell with her chicken in her arms to try and find her son, who is not only the sole dear being that was left after the death of her husband, but the symbol of hope around which it is permitted to think that everything could start anew.

All film critics have evoked the unmistakable influence of Soviet cinema when dealing with *The Wind of Aurès*: that of Dovjenko because of the dazzling stylistic effects that thwart, every now and then, the sobriety and monotony of this Aurès family's life, firmly bound to fieldwork, weaving and the cooking of meals; that of Donskoi with the part dedicated to the mother's peregrination, where the vast and numerous journeyings give to the hallucinatory madness of the old woman a dimension that is simultaneously grandiose, solitary and painful. The image of Keltoum, her black figure detaching itself from the earth and the immense sky, reminds us of Soviet cinema and its lyrical images. But Hamina knew how to assimilate his knowledge of Soviet Cinema. He introduced in it an Algerian sensibility capable of moving around the harsh and steep geography of the Algerian mountains. He also knew how to reconstruct through fiction a reality whose atmosphere and spirit he translates. He has seen from the inside this harsh and bitter reality without falling into compassion or grandiloquence. He has fully succeeded in the exhaustive exploration of a family cell and of a

The Birth of Algerian Cinema: The Anti-Hero

Rachid Boudjedra*

Translated by Maya El Kaliouby

In spite of a [cinematic] production essentially geared towards the war of independence, Algerians have avoided any chauvinism. Individual heroism is not exalted. "The only hero: The people"—this slogan flourished on the walls of Algeria, the first day of independence and has been truly respected by our cinematographers. Slim Riad explained himself on that subject concerning his film *The Way*, (La Voie [1968]: "It's a trait in all our films: the only hero is the people."[1] This characteristic does not derive from an official decision but proceeds from a generalized and collective feeling. Heroism is a myth that did not last long in Algeria which demonstrates an attitude of great political lucidity. Due to this fact, all films on the war [of independence] are truly antimilitaristic.

In *The Wind of Aurès* (Vent des Aurès [965]) the rebels are shown in a fleeting manner: they are fleeing, hiding or being taken prisoners—locked and beaten—which made Jean-Louis Bory write: "*The Wind of Aurès* is not a patriotic film with forced manichaeism, requiring that all enemies, in this case the French, be bastards." [2] This is true because the Algerian people have been subjected to war and they have no other recourse than violence—to retaliate and to oppose the exploitation of their riches and the assimilation of their personality. Above all, the director of the film dwells upon showing us the sufferings of the poor and the peasant who have borne everything with their characteristic patience. Lakhdar Hamina has had the good idea to anchor his film in rural reality and has taken

---

* *Alif: Journal of Comparative Poetics* thanks the publisher for permission to translate a section entitled "L'anti-héros" in: Rachid Boudjedra, *Naissance du cinéma algérien* (Paris : François Maspero, 1971) 78-84 (© Maspéro/La Découverte).

the feeling that could have been the primary reason that made me direct the film, and the film's title is not a hundred percent literal ; it is more of a "token of loyalty" than a title.

My film is simple as a story line but intricate as a cultural sign; in that respect, it is like the poetry and the stories of mystics. It suffices for a simple person to look at what is happening on the Arab scene, on every level, to feel unsettled in every aspect; to have fear of what might happen or what is happening in some of our countries. The "wretched" in my film and their "guides" represent the deterioration of the structure when something is deformed and transformed into something else. This transformation is not under the heading of life but under the heading of death, and for death, not under the rubric of creation and construction, but destruction...and my film *The Lost Ring of the Dove* is the opposite of death and destruction; it is an anthem of love and life.

the formation of "the cultural," and "the personal" is the education that makes you feel, for example, that beauty is an important element in the life of a human being. Beauty here is not external but encompasses all aspects, as one finds in the case of mystics; and I also think that Islam is based on this function.... Cinema is a function.

I shot my film in a Tunisian city, one of the very few left that shows what the desert cities were once like ... this city is characterized at the present by neglect, misconceptions and lack of funding, etc.; whereas I was shooting a scene that was expressing an established and flourishing culture, and close by there were demolished and abandoned palaces. I decided one day to be positive, both in my life and behavior; that is, I decided not to use my work and my imagination in crying and lamenting but rather as a "living testimony," living in the sense of remembering, for "the Reminder profits the believers" [*Quran* (LI:55). Arberry's translation, vol. II, p. 239]. The flourishing shooting site is surrounded by the real state of misery, poverty and desolation.

You are shooting in the city of Nefta, and at a distance of 500 meters from the site are the tents of refugees who have been ruined by the recent floods in South Tunisia. What is your feeling when situated between two poles of prosperity and extinction ?

A prosperous place is the outcome of industry. On the other hand, tents and even a demolished wall trigger in me a feeling of proximity with death. The latter burrows into me the feeling of strength, life and beauty, giving me the opposite reaction. The answer or the solution is not in my hands; as for what is within my power, I do it wholeheartedly.

If you were asked to describe your film *The Lost Ring of the Dove* in a short sentence other than its own title, what would you say ?

(Silence) It is about a human being looking for love, in a time when love had its cultural connotation, when love was a cultural criterion, while we live in a period of decline where everything is deteriorating, let alone love! Then, it is impossible to summarize the film because it is made up of feelings, apprehensions, concerns, frameworks and passion. No, it is impossible. I have told you about

the book but with its essence. That is why I only kept from the book its title, and included the word "lost" which represents Andalusia and also the lost love that is missing in our Arab societies today.

Cinema, in short, is movement and time. Movement—if you put aside the camera's —is that of the actors. How and why did you choose an actor from India who lives in England, then a Lebanese/Syrian young actress and a Lebanese/Palestinian boy and actors from Tunisia etc..?

In the same manner that I tried to recreate an image of a city in the eleventh century, giving it the Arab-Islamic touch of those centuries, I also tried to recreate a human group that could have and—at least presumably—would have inhabited that splendor and framework. The process of pasting (*collage*), and combining things, happened over several stages, and this pertains to architectural as well as human constructions. I feel that the richness of the individual in Arab-Islamic culture is derived from numerous tastes: from the Indian, to the Mogul, the Pakistani and the African. This is how I really feel... and this is what constitutes this richness of the Arab individual. Every time a culture encloses within its tribal solidarity, that is, when tribalism becomes the legal basis for racism (and that is something that our Arab-Islamic culture has suffered from) then a period of decline sets in the society. I tried to accomplish in my film what is impossible to attain only through knowledge of a country's image, geography and racial frame of reference. You might say that this film was shot in Afghanistan, Pakistan, Iran or Tunisia or any place, because the human entity that constitutes the film is at the same time from Tunisia, North Africa, Pakistan and India... even with the Tunisian actors, I only selected the extras, for example, who have Mongolian features —and you saw this for yourself—even though they are purely Tunisian. The formation of this human network is one of my basic ideas that enable the film to be free of particularities of place, time or race. That is why your question concerning the actors limits the film, whereas I do not want that limitation. My film expresses a culture rather than a race or races.

Is it possible, though, to fashion "the cultural" without the interference of "the personal" ?

I hope to do a film that is personal; for me a personal piece of work is written rather than filmed. Yes, "the personal" has its role in

level of fine points. For I am free of any given discourse. For example, my feelings about the aesthetic components of Arab-Islamic culture cannot be expressed except through artistic interpretation and through making the audience sense it. One may delve into the aesthetics of the Arab-Islamic civilization through mysticism, for example, or through architecture or within the general framework or through color and its utilization as a means of expression and not as an ornament. As for characterization, it exceeds its social frame to become a sign of various significations both within and outside the film. The viewer, who relates to and is sensitive towards this Arab-Islamic culture, can reread the film several times, each time in a different manner; since each viewing will be a renewed discovery of the film's specificities. The object is static in its essence, but transformative in its signification.

The readers know that *The Ring of the Dove* was written by the Andalusian Ibn Hazm, and Ibn Hazm is no invention, but actually existed, and that in itself carries significance. Is there a relationship between your film *The Lost Ring of the Dove* and Ibn Hazm, and to what extent is this relationship?

The relationship of my film with *The Ring of the Dove* by Ibn Hazm is a relationship ... [silence]. I will explain this in other words: my problematic is with the issue of love, which I put into a cultural framework that expresses a flourishing period. During each period of cultural prosperity, people get interested in probing into the essence of love, trying to comprehend it, since they consider it the cornerstone of civilization. This happened in Andalusia. In my first film I was searching for this Andalusia; as for my second film, even though I started off from the idea of Andalusia, I then—bit by bit—departed from it until nothing was left from Andalusia but its title, and likewise this is what happened with Ibn Hazm. As for me, as someone born in Tunisia, my initial encounter with the subject of love was through *The Ring of the Dove*, which also happens to be the case for many Tunisian adolescents. This is what made me stay faithful to the memory of my first discovery, to the extent that when I wrote the film's scenario—and despite my attempts to include parts of Ibn Hazm's book—I found myself drifting away from it every time I rewrote the scenario; since I found out that my essential relationship was not with

A Wanderer Seeking the Words of Love in Impossible Cities: Nacer Khemir

Interviewed by Khemais Khayati *

After you accomplished your two first films, *The Story of God's Countries* and *The Drifters*, what does it mean to continue your intellectual and artistic trajectory on the same foundation, and with a unified artistic trend? As I attended the shooting of your third film, *The Lost Ring of the Dove*, I noticed the recurring base in your dramatic and aesthetic structure.

Actually *The Drifters* is the prelude, or the introduction; and I consider *The Lost Ring of the Dove* the first in a cycle of films that gives a clear idea of Arab-Islamic civilization in a general way, as if I were the very same storyteller of the ninth or tenth century who contributed to the materialization of the stories of *The Thousand and One Nights* ... I consider myself a *hakawati*, a storyteller, not only of stories and narratives but also that of a culture, one who tries to add to *The Thousand and One Nights* other stories that cover the past and express the present—and I hope—embrace the future. *The Thousand and One Nights* incorporates everything, and Baghdad in that period was the "eye" of the world. What I am trying to do today is to tell a new story, one of authentic components but used in a new and different manner, making the introduction to the culture simpler and more accessible to us than it is now, closer to both the Eastern and the Western audience, making it become a mirror that reflects both inwards and outwards, at the same time.

There are various points of view, incidents and ambiances linked together in *A Thousand and One Nights*, what are the essential things that can be extracted from your film and added to *A Thousand and One Nights* ?

This is a difficult question, because what is available is of a sensitive nature, both on the level of general discourse and on the

* *Alif : Journal of Comparative Poetics* thanks Khemais Khayati for permission to translate the interview "A Wanderer Seeking the Words of Love in Impossible Cities," *Al yum al Saba*' (2 April, 1990): 34-35.

Countries (Hikayit bilad milk rabi, 16 mm, 1975), *The Ogre* (al ghoul, 16 mm, 1977), *The Drifters* (al-Ha'mun, 35 mm, 1984), *The Lost Ring of the Dove*, (Tawq al-hamama al-mafqud, 35 mm, 1989) and a TV FR3 film, *A la recherche des 1001 nuits.* He has won several international awards for two of these films, *The Drifters* and *The Lost Ring of the Dove.*

TRANSLATOR'S NOTES:

1 Khemais Khayati, "Ha'im Yabhath 'an Asma' al-hob fi al-Mudun al-Mostahila," *Al yum al Saba'* (2 April, 1990): 34-35.
2 Khemais Khayati, "Introduction," 34.
3 From a text of a pamphlet, "Nacer Khemir raconte les mille et une nuits" (Paris: Bibliothèque Rouault, 1992) 3.
4 Hussam Olwan, in "Al cinima li zahir wa-batin" *Al Kitaba al-Ukhra*, 10/11 (April, 1995) 305, has labeled Khemir as a film director who belongs to a "cultural cinema" or a cinema that attempts to represent a culture as an essence; Khemir has been accused by many of taking an orientalistic point of view toward the Islamic heritage. Although conducted several years earlier, Khemir, in the interview below, answers this accusation which was also mentioned by Khemais Khayati.

inwards and outwards, and also as a passageway into the underworlds of myth and legend.

As Nacer Khemir points out, in the interview below, the use of actors of various nationalities and locales that do not belong to any specific Arab country helps him to recreate his own world that defies any precise location in reality. The outlandish costumes, head turbans and make-up also add to the exotic and dreamlike atmosphere the director seeks to produce in his films. In addition, the constant use of wild track in his films, such as the noise of the desert and footsteps on the sand, or the noise of feet shuffling while the actors are moving around, help the audience concentrate on the visual aspects of the film instead of relying on the use of dialogue. The slow pace of the film also helps in recreating a world of its own, and the takes are of medium to long shots, helping to enhance the feeling of "distance" in his films. In the rare cases when the director uses close-ups it is usually to show us the faces of the actors, giving us a glimpse that soon vanishes into another set of takes that move through interwoven and curling side-streets and alleys. Furthermore, his use of blending colors (browns and yellows and occasional blacks), enhances the dream-like atmosphere that he is seeking to create. Nacer Khemir's talent as a painter is well manipulated to form, out of each frame in the film, a piece of art work that can be appreciated both in terms of form and color.

If alternative cinema in the Arab world were to be divided into two separate categories, with neo-realism in one camp (Muhammad Khan, Atef al-Tayyib, Khairy Bishara, etc.), together with the cinema of socio-political "ideas" (Youssef Chahine, Yusri Nasralla, Nouri Bouzid, Mirzaq 'Alwash), and the "visual" cinema in another category (Shadi Abdel Salam), Nacer Khemir would certainly lie in the last category, together with films like Shadi Abdel Salam's The *Mummy*. Indeed, even though the two film directors differ greatly in their vision of the world, they share much in common both in terms of their camera work, their use of costumes and their preoccupation with a by-gone world that was once flourishing.

Nacer Khemir was born in Tunisia, and he has studied architecture, philosophy, history, painting, sculpture, theater and cinema both in Tunisia and France. He is the author of a number of books, including *Le conte des conteurs*, *L'ogresse*, *Le soleil emmuré*, *Shéhérazade;* and has held several art exhibitions in France and Spain. He is the director of a number of films, including *The Story of God's*

in his search for the book and for the partially real and partially fictional princess.

Nacer Khemir is one of the most prominent film directors in Tunisia, and he has created a unique style of alternative cinema in the Arab world. In his films, the visual plays an extremely prominent role in contrast to the "spoken" cinema of most other film directors. Likewise, his story line is intricate and, as in the tales of *The Thousand and One Nights*, his film narratives are interwoven into a magical web, that lures the audience into a world of magical realism. As he recounts his story, the reflections in the mirror multiply: "he searches the subterranean memories, like a labyrinth of mud architecture, to reach the core."[3] In addition, his characters sway between the real and the fantastic, and as in *The Lost Ring of the Dove* the young princess is part fantasy and part real, part female and—with her boyish looks—partially male. The whole film is a quest journey into a "far away" land, full of nostalgia for a "once upon a time" Andalusia.[4]

This fantastic world of Nacer Khemir is carried on from his earlier film *The Drifters* (al-Ha'mun), to which he owes his fame as a director with unique style and vision. In *The Drifters* , the fantastic is part of the real and vice versa, as we are carried into a world where the real and magical become one and the same; and as the Arabic title suggests (it could also be translated as "the wanderers"), it is both the world of "wonders" and "wandering." A teacher who is sent to a village on the boarders of the great desert encounters strange and fascinating myths and tales of the comings and goings of the villagers. Again in this film, as in *The Lost Ring of the Dove*, a mysterious and beautiful girl—who could also be taken for a handsome boy—holds an enticing book in her hands, appearing and disappearing in endless doorways and corridors.

This film, as with *The Lost Ring of the Dove*, is a quest for knowledge, knowledge of lost legends and an idealized culture. The intertwining streets and corridors that never end, the people with no names and strange costumes, the frenzied search for something that is never really named, and the well of wonders are all part of an atmosphere Nacer Khemir uses to create an "other world," one of magic and fantasy, a recreation of a lost Andalusia, a mystic realm of love and wonders. This quest is not only a search for something outside of ourselves, but it is also an internal journey of self-reflection: where the well functions both as a mirror, reflecting

A Wanderer Seeking the Words of Love in Impossible Cities: Nacer Khemir

Interviewed by Khemais Khayati

Introduced and translated by Maggie Awadalla

This interview with the Tunisian film director Nacer Khemir was conducted by the film critic Khemais Khayati, during the shooting of Khemir's film *The Lost Ring of the Dove* (Tawq al-hamama al-mafqud, 1990). The interview was originally published in Arabic in the weekly journal *Al-Yum al Saba*'.[1] The importance of this interview lies in the clues and insights it offers the reader into the intrinsic world of the film director Nacer Khemir. The interviewer, Khemais Khayati, who is a prominent film critic and one renowned for having always championed alternative cinema in the Arab world, poses questions that are both relevant to this specific film and to the whole of Nacer Khemir's works that have an established and recurring theme and structure.

The Lost Ring of the Dove was directed and written by Nacer Khemir, and produced by Tarek bin Amar in cooperation with Hassan Daloul. The cast includes Ninar Asper, Walid Dakash and Neviene Shoudry, with George Parsky as director of photography.

The film is set in the tenth or eleventh century and depicts the Arab-Islamic world from Andalusia to Asia. As Khemais Khayati explains in his introduction to the interview, the film revolves around a search for the essence of "love": the love of books, poetry, beautiful things, Andalusia, Baghdad, *The Thousand and One Nights*, miniatures, Arabic writing and chivalry.[2]

The film is about a young boy, who saves the first page of Ibn Hazm's book, *The Ring of the Dove,* from a devastating fire. Not knowing from which book it comes, the boy sets out in search of that volume. The book, which is about love, includes on its first page a miniature inscription of a Samarkand princess. The young boy falls desperately in love with the etching of the princess, journeys through many lands that are threatened with destruction and devastation, both

New realism in a nutshell is an attempt to say something new, and to say it beautifully. Fixed models and clichés are discarded and, instead, topics and approaches are as varied as the directors themselves, each making films that carry their very own mark and are expressive of their particular feelings and thoughts, sorrows and joys, and sense of self-respect.

IV. Problems of the New Realism

The new cinema, however, is scattered at the present moment and for the most part locked up. Everyone wants to know about it, but no one is willing to buy it. Each year funding becomes more of a problem, especially now that European backing has diminished. Moreover, an even more serious threat lies in the fact that there exists no proper critical movement to act as catalyst for the development of this new cinema; there is only attack and unconstructive criticism.

The real danger is that most directors have taken to fleeing their homelands; feeling rootless, they felt a need to soar out, as it were, of a place that could no longer sustain them. Even their ciné clubs at home could not mitigate their sense of alienation. But seeking refuge in the West is dangerous. Baloufeh, Tsaki, 'Alwash, Amiralai and al-Zubaidi and many others have emigrated--and a second wave of emigration will be more serious, for they are already developing a Europeanized cinema (Reda al-Bahi's *Tattooed Memory* (Al Thakira al-Mawshouma), El Akhdar Hamineh's *The Last Picture* (Al Soura al Akhira) and Chahine's *The Sixth Day* (Al Youm al-Sadis) and *Adieu Bonaparte* and others). So where exactly are they heading?

Is our fate going to be like that of the broken-spirited, deceived and confused figure in Amiralai's *Daily Life in a Syrian Town* who, in a moment of utter dejection, violently shakes off everything and then proceeds in misguided and mad rebellion?
If so, then we would have let the defeat which had given rise to some spectacular creations be the undoing of any such works in the future. We have the solution in our own hands, it does not reside in any model or framework "out there." The solution is to tap the resources and realize the potential of the Egyptian cinema.

The new directors are full of ideas. When will the producers understand that the old molds must be destroyed? It is up to the critics to convince them.

All these elements were then wrapped up, as it were, in the director's feelings about, and love for, these characters. And so we find that in the portrayal of Kinawy and the barber, Omar and sheikh Ahmad, Farfat and Bahiyya, we had a new discourse in the making, bit by bit trying to keep step with this age of ours, characterized by such dissonance and so full of contradictions.

And the search for all that was novel went on, giving rise to new feelings that found expression in those new features, and which had nothing to do with the old notions of the classical hero—the foremost protagonist. The new realism took it upon itself to demolish the myths which classical literature and classical cinema had perpetuated. Thus:

—The male is not strong as he is traditionally portrayed. On the contrary, he is lost and confused and is plagued with a set of dilemmas that shake him to the core. In his relationship with woman, he is shown to be void of character, like Omar in *Omar Gatlato* of Mirzaq 'Alwash and Hashimi in *Man of Ash*; new realism was out to break down the myth of the perfect, above-it-all man.

—Women are not toys; nor are they weak creatures as they are commonly presented in films. Bahiyya is the first to join in the public demonstration in *The Sparrow* and the heroine in *Al Saamma* has grand prospects and walks a self-charted path. Furthermore, militant Hind in *Nahla* is a normal human being, with ups and downs and inconsistencies, in other words, she is no theoretical or idealistic construct.

—The projected image of a constantly victorious and honourable Arab hero has been abandoned. Admitting defeat, the new realism proceeds to expose it and make the awareness of its causes and roots a point of departure.

New realism, then, is not a form, but a specific content that has a form; it is concerned with reality—a new reality and, hence, the newness of its form. In this interaction, reality is the dominant force, stubbornly refusing anything but a meticulously truthful representation. This comes across clearest in the documentary films, which are like mirrors revealing an ugly face. And it is the source of the disturbing and provocative quality of films such as Ahmed al-Mahnouny's *Days* (Al Ayyam) and *A Case* (Haal), Omar Amiralai's *Daily Life in a Syrian Town* (Al Hayat al Youmiyya fi Balda Suriyya) and Michel Khleifi's *The Fertile Memory* (Al Thakira al Khisba), in addition to Jean Shamoun's and Mai al-Masri's films, as well as Atiyyat al-Abnoudi's and Hashim al-Nahas' from Egypt.

step that must be taken before they may begin to question others (some cases in point: Youssef Chahine's *An Egyptian Story* (Haddouta Misriyya) and *Alexandria, Why?* (Iskindiria leh?), Muhammad Malas's *City Dreams* (Ahlam al madina), Hamid al-Banani's *Tatooed* (Washma) and Najiyya bin Mabrouk's *Al Saamma* (Al Saamma)).

The director's view from the inside, as it were, began to emerge; he was in the middle of things, no longer up there in an ivory tower. The film's structure and mode of narration, moreover, began to possess an internal dynamic, which, in turn, was based upon a certain visual concept, instead of being merely a series of sentences and scenes strung together. We witness this sort of scenic vitality in *Nahla*, whose expressive force derives from its straightforward and free-flowing structure and, thereby, manages to engage the spectator intellectually as well as appeal to him visually. For the dynamic of *Nahla* is like that of *The Sparrow*, both revolve around the transformation of the private and the particular (the characters) into the public and general (political events).

The search for "identity" was a characteristic of the new realism. Searching for an identity meant searching for "character." It also meant searching for the past, in all its glory, in the hope that this glory might be retrieved. Such searching also implied that the searcher felt lost, as in Nacer Khemir's *The Drifters* (Al Ha'moun); resentful and beleaguered, as in Mahmoud bin Mahmoud's *A Crossing* (Obour), as well as in a state of desperate groping for a homeland, as in Hamid al-Banani's *The Oriental* (Al Sharqi). In this vein we see, also, the emergence of some autobiographical works, such as *An Egyptian Story, Alexandria, Why*? and *City Dreams*. Moreover, we find a tendency to invoke memory, not to stir emotions, as in Al Akhdar Hamineh's *The Last Picture* (Al Sura al Akhira); to explore and account for it, as in *Man of Ash* (Reeh al-Sad), or to refute it, as in Hamid al-Banani's *Tatooed* and Najiyyah bin Mabrouk's *Al Saamma*. This sort of collective memory on the one hand, and the history of the director's hometown, on the other, very often converged, and here the set would come into life and take on a dramatic role of its own, echoing that of the protagonist.

New character-types came into being, all of them departing from the old stereotypes and, thereby, appearing authentic. They interacted with the medium and with the dramatic action. None of them were flat characters; they all had histories and roots, weaknesses and strengths, in addition to all sorts of minute individualizing details.

expression—in addition to an array of accumulated defeats. This group included: Mohamed al-Maanouni, Jilali Farhati, Mu'min Smeihi, Hamid al-Banani, Mohamed Rejab and Suhail bin Baraka from Morocco; Ibrahim Tsaki, Farouk Baloufeh, Merzaq 'Alwash and Abdel Aziz al-Tolbi from Algeria; Abdel Latif bin Ammar, Reda al-Bahi, Mahmoud bin Mahmoud, Nouri Bouzid, Najiyya bin Mabrouk, Feried Boughdir and Nacer Khemir form Tunis; Nabil al-Maleh, Muhammad Malas, Omar Amiralai, Faisal al-Yasseri and Qays al-Zubaidy from Syria; Borhan 'Ulwiyya, Randa Shahhal, Rogé Assaf, Jean Shamoun, Mai al-Masri, Maroun Boghdadi, Joselin Saab and Heni Surour from Lebanon; Michel Khleifi and Ghaleb Shaath fom Palestine, in addition to Khaled al-Seddiq from Kuwait and Muhammad Shoukry Jamil from Iraq.

III. Characteristics of the New Realism

In Farouk Baloufeh's *Nahla* (Nahla), al-Araby is the researcher/journalist who, being a prodding investigator of problems and contradictions by profession, agitates and unsettles a society which derives its veneer of strength only from its ability to conceal its secrets. The perspective and vision of this creative director were adopted by the new cinema and the new realism which simply could not be bothered with the existing "official" film released through the official channels, as was the case in Algeria. Instead, it projected the particular ideas and personal attitudes of the *auteur* director, making each film different from the other, developing the individualistic stance and, eventually, imbuing the whole work with a hitherto almost unknown authenticity.

It can be said that the new cinema developed the ego of the director, allowed his creative energy to pour forth and enabled him to express his opinions freely—refusing guardianship and not heeding the censors who continued to watch him and take him to task over everything he said—and intended to say. All this gave the new films a distinctly and intimately personal flavor, thereby destroying the old, ossified molds and making the *auteur* director the pivotal element in the film.

And so with the development of the individualistic and personal, there was a development of the autobiographical: The directors embarked upon a process of self-questioning, seeing this as a

Marzouk and others, who were following in the footsteps of Salah Abu Seif, Henry Barakat, Kamal al-Sheikh, Fateen Abdel Wahab and Atef Salem. In fact these directors offered good, serious cinema (such as *I Want a Solution* (Oreedu Halan) of Said Marzouk, *The Bus Driver* (Sawwaq al-Otobis) of Atef al-Tayyeb and *The Return of a Citizen* ('Awdat Mowaten) of Muhammad Khan), but they soon rejoined the dominant mode.

Melodramatic realism represented a tradition which used realism to convey melodrama. It was, therefore, a wavering sort of realism, replete with melodramatic elements. This applies even to Salah Abu Seif's *A Beginning and an End* (Bidaya wa Nihaya), which is considered to be his best film. For the question around which all these films revolve is a moral one: The conflict between good and evil—and characters are either "bad," and thoroughly so, or "good" to the point of naiveté. The characters of neo-realism, on the other hand, are more complex, harboring both good and evil, and living, as a result, in a state of constant inner strife. Moreover, their dilemma is not always resolved in the triumph of the forces of "good," as is the case in melodramatic realism, which is perennially preoccupied with the upholding of morality—in the superficial sense of the word. For it tended to manipulate the spectators' sensibilities, milking their emotions by foregrounding family and kin relations. Melodramatic realism always adhered to the old formulas, which were adequate enough during the time of films such as *Kamal Selim's Willpower* (Al 'Azima), but not for the new topics. It seemed to ignore all that was going on in world cinema, especially in terms of the development of script-writing. It can, therefore, be said that melodramatic realism was the cinema of the pre-1960s, the latest influence upon it being the Italian *neorealismo* at its early stages. And even the "New Cinema" group of Egypt failed in its attempt to abandon these old forms completely.

As for the new generation of film-makers who did carry forward the work of Tewfik Saleh, Youssef Chahine and Shadi Abdel Salam, they were mostly non-Egyptians, particularly from the Maghrib, Syria, Lebanon and Palestine. Born in the forties, they grew up on Nasserite slogans. They then tasted defeat, then experienced the May 1968 student movement in Europe, then learnt about democracy and discovered contemporary international cinema. When they returned home, they were full of hopes and dreams. But the harsh reality hit them in the face: no resources, no market, no freedom of

characters with any positive attributes. As for its form, it is constructed around a complex flashback on four levels, making it somewhat intricate for the general audience, but never too difficult to follow. The film ends in defeat—a tragic ending, that is, at a time when to end on such a note was nothing short of blasphemous.

As for *The Sparrow*, it is the ultimate in Arabic cinema. Its idea was novel, by global as well as local standards (the presentation of a political incidence of great import through a portrayal of the complexity of daily life), and its form was also new and sophisticated, with several intertwined story-lines and numerous main characters, some of whom exist off-screen. *The Sparrow* is considered the only film to probe, as it were, into the hidden causes and roots of defeat; exploring and exposing not just its military aspect, but all its social ramifications, and rendering it, finally, as a sort of logical extension of the course of events. In *The Sparrow*, the characters are oppressed, subdued and defeated, in possession of nothing but their enthusiasm and readiness, but they are victims of deception.

It is noteworthy that these three films converge at a single point: the ordinary citizen is deceived by those in charge, and his real defeat lies in the fact that he had handed over power to another and accepted guardianship from the authorities. They all warn against the danger of such guardianship.

These three directors occupy a special place in their fields for several reasons. Firstly, their battle was against "bad" cinema in its own home, as it were, but they never gave in to the temptation to join in the prevalent mode, choosing instead to pursue with diligence the path they had charted for themselves. Secondly, they never failed to provide moral support to the young film-makers in all the Arab countries. Actually, it should be said here that the Egyptian film-makers who came after them have fallen short in terms of furthering these initial steps in the right direction. Even the "New Cinema" group which had held so much promise, soon succumbed to the old patterns. This, in fact, was what happened to Ali Abdel Khalek after his fine achievement with *A Song in the Passageway* (Oghniya 'ala al-Mamar), and also to Mohammed Radi since his *Children of Silence* (Abna' al Samt).

And here I would like to turn to what is called "melodramatic realism," and which was embraced by many new film-makers in Egypt such as Hussein Kamal, Ashraf Fahmy, Atef al-Tayyeb, Mohamed Khan, Khairy Bishara, Raafat al-Mihi, Ali Badrakhan, Said

II. Who are these Innovators?

Despite the stagnation of Egyptian cinema in general, it was in Egypt that the birth of the new realism took place. That was at the hands of three leading figures: Youssef Chahine, Tewfik Saleh and Shadi Abdel Salam, who managed to make some daring and significant films within the context of the existing General Cinematic Institution. It was no coincidence then that these three found themselves rejected by the private sector producers after that Institution was dissolved, forcing them to turn to funding sources outside the establishment.

The films *The Mummy* (Al Mumia'), *The Duped* (Al-Makhdu'un) and *The Sparrow* (Al Asfour) are three thoroughly innovative works, in terms of both form and content.

Shadi Abdel Salam's *The Mummy* was the forerunner of what was to become the hallmark of the new realism, namely, the preoccupation with the search for identity and the relationship between heritage and character. It was the first film to present the "new hero" who, feeling lost and deceived, discovers suddenly that his whole life is built upon a lie, a betrayal of his cultural heritage and a sort of liquidation of its history. He is the baffled "hero" who can neither accept his ordained lot—to perpetuate the practices of his forebears—nor truly resist and reject it by any effective means.

The Mummy also severed all ties with melodrama, choosing to project a new aesthetic of fluidity and smoothness, as it were, that would immerse the spectator in the depths of history. And it was with *The Mummy* that Arabic cinema forayed into a truly cinematic idiom, leaving behind all traces of the inherited oral tradition. Movement in the film seems to be from the near past toward the distant past, in opposition to the classical chronological sequence, so that even the present, in its abstraction (the stark set), seems historically remote. At the end of the film we find ourselves left with a sense of "awakening," as the film, without recourse to cinematic artifice or any artificial effects, penetrates right through to the mind as well as to the heart.

Tewfik Saleh's *The Duped*, on the other hand, can be said to have come as his crowning achievement after several previous attempts to break away from the melodramatic tradition. The break was complete only with this film, which presented the more obscure aspects of the Palestinian issue, as well as the Arab role in the killing of the Palestinians. It is a film that is combative in spirit and devoid of

cinema. This cinema, however, enjoyed neither the resources nor the market of the Egyptian cinema.

Then war erupted in Lebanon and, subsequently, it was invaded by the Zionist forces. The Arab world was bleeding continually, and not least in the only place that had experienced political pluralism and religious diversity and had begun to learn the lessons of democracy and freedom of expression. The specter of death loomed over our daily life and destruction became the theme of every news item. And all the while, bad Egyptian cinema—with its narcotizing doses—prevailed, totally oblivious to reality.

In the midst of all this, some attempts, mostly individual, were made to render cinema a vehicle for the spreading of awareness and a tool or forum for analysis and debate. For cinema, as the young film-makers saw it, had become a social necessity, and it was in their hands that it began to assume a vital role. The Palestinian film-maker Michel Khleifi thus declares: "One of the many questions that have preoccupied me is how to portray the Palestinian reality—so as to alter it?" And Youssef Chahine asserts "Confrontation—there must be confrontation; confrontation with the self... Where has all this started? How have we come to this? How have we been deceived and put in the wrong? How and where have we erred? Only then can we begin to settle the account with ourselves, so that we could possibly begin to accept ourselves, a necessary precondition for others to accept us." And there is Muhammad Malas (Syria): "Our generation has only lived a series of defeats. Questioning and discussion through cinema have become a must if we are to stand on our own feet. And stand on our own feet we must, even though we may still not know the way. For defeat tends to paralyze." And this is Muhammad ibn Mahmoud (Tunis): "The Arab individual today is broken and defeated. The responsibility of the artist is to draw attention to this fact and to explore it. He is not required to produce positive slogans. He is free from the responsibilities of politicians and bureaucrats. The mistake was made when he was forced to promulgate only positive discourse and slogans of struggle, as if he were a politician or a preacher." Borhan 'Ulwiyya (Lebanon) says: " We must work toward the prevention of real defeat, which is division and then annihilation—there must be an awareness of defeat," and adds, "the Arabic cinema was built upon dialogue, words...we are trying to add pictures to the words, so that we may uncover the truth."

And so they began to subvert norms, refuse prohibitions and unveil sensitive areas such as religion, sex, the authorities, the "father figure"... they let the collective memory pour forth.

New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema

Nouri Bouzid *

Translated by Shereen el Ezabi

I. The Socio-Political Context of the New Realism

Perhaps the word "defeat" is not expressive enough of the present situation in the Arab world. For the crisis in which it finds itself today is too deep to be attributed to the 1967 defeat; it is not a circumstantial crisis, centralized in one country, but rather a historical, structural crisis rooted in the cultural degeneration which the Arab-Islamic countries have been experiencing for many centuries now.

The June 1967 defeat was tantamount to an alarm bell that aroused the dormant Arab consciousness from its long slumber; it awakened the Arabs from their dreaming, shaking their faith in all the nationalistic slogans and bringing into question the ability of the military regimes to fulfill the duties they had taken unto themselves and had so loftily and widely declared. It also brought into question all belief systems and ideologies, thus upsetting any sense of confidence that had been engendered in the people and replacing it with suspicion and skepticism. And so there he was the Arab intellectual, including the Arab film-maker, endeavoring for his creative work to emerge against this backdrop of failure and disintegration.

That period saw the emergence of film-makers in almost all the newly-independent countries of the Arab world, both in the Mashriq and Maghrib. They began to build together a new non-Egyptian

* *Alif: Journal of Comparative Poetics* thanks the author for permission to translate his article which appeared in Arabic in *Al-Tariq* XLVII: 4 (September 1988) [special issue entitled "From Alternative Cinema to National Cinema"] : 122-128.

confier une autre réalisation. Aussi, j'espérais un succès parisien, au moins auprès de la critique, que je puisse exploiter pour convaincre quelqu'un de me donner une chance de réaliser un autre film. Or le film a été retiré de la salle après trois ou quatre jours, et je suis maintenant persuadé que je ne réaliserai rien avant de longues années. Ce film m'a fait acquérir un respect de principe que je n'avais pas acquis jusque là, mais il semble qu'en échange je serai interdit à perpétuité d'exercice de la profession de réalisateur, et que *Les Dupes* sera le baisser de rideau de ma vie artistique. Quoi qu'il en soit, et quoi que l'avenir me réserve dans ce métier, du moins aurai-je fait mon possible, et la cause de mon échec est peut-être une erreur d'appréciation dont je suis en fin de compte seul responsable...

Baghdad, le 20 juin 1973

d'en pleurer, qu'est-il capable de *faire*? Un peuple qui aujourd'hui encore vit les conditions du 9 juin 1967 peut-il se satisfaire de larmes et de beaux sentiments ? C'est la différence de fond entre *Le Moineau* par exemple et *Les Dupes* (Al-Makhdou'oun). (Je cite *Les Dupes* parce que c'est à ma connaissance le seul film arabe qui comporte le point de vue que je vais expliciter—ne vois pas ici une affaire personnelle entre Youssef Chahine et moi). La fin des *Dupes* ne suscite pas la pitié, elle est censée provoquer la colère et la violence... Tu ne peux pas changer la mentalité et la psychologie d'un peuple en jouant sur ses sentiments au point de provoquer ses larmes. C'est, depuis Aristote et jusqu'à nos jours, un procédé théâtral ou filmique qui vise à provoquer une sorte de catharsis, qui débouchera ensuite sur un accord entre le spectateur et la société dans laquelle il vit, en dépit de la pitié, de l'émotion et de tous les bons sentiments... Mais l'art engagé, du moins l'art engagé tel que je le comprends et tel que je pense que doit le comprendre quiconque aime ce malheureux peuple arabe, doit provoquer chez le spectateur la colère devant ce qu'il voit, le refus de ce qu'il voit.

Je ne veux pas par là condamner *Le Moineau*, ou exiger de tous les réalisateurs qu'ils pensent comme moi... Je demande seulement à ceux qui veulent faire un art engagé ou un art révolutionnaire de savoir ce qu'ils font. A propos des *Dupes*, je suis évidemment très attristé par ce qui s'est passé. Par l'échec du film en fin de compte. Aucune justification, aucune interprétation ne servira de rien pour changer la réalité. Le film a fait un four, et rien ne sert de dire que les préparations étaient insuffisantes, qu'il y a eu des pressions pour l'interdire, que le propriétaire de la salle est juif, ou toute autre justification. En dépit de toutes les bonnes intentions, de toutes les tentatives, le film est un four. Ce qui me rend triste, c'est que je plaçais de grands espoirs dans sa diffusion à Paris. Un succès à Paris, même d'estime, était mon dernier espoir de continuer à réaliser des films. Or comme tu sais, il n'a pas marché à Damas, et à ce jour, n'a été présenté dans aucune autre ville de Syrie, et je ne m'attends pas à ce qu'il le soit. Les conditions de la résistance au Liban sont telles qu'il n'y a pas été présenté et n'est pas près de l'être... En Jordanie, il est évidemment interdit. En Egypte, il n'a pas encore été présenté et ne semble pas devoir l'être davantage durant la saison prochaine. Il est refusé en Irak, ainsi qu'au Koweït. Bref, son budget ne sera jamais équilibré tant que ceux qui ont le pouvoir de décision resteront sur leur position, et dans ces conditions je vois mal qui pourrait me

ici, de nombreux détails du film. Il était d'accord avec moi sur de nombreux points, et en désaccord sur autant d'autres, mais en fin de compte, ce film demeure, malgré ses multiples défauts, notamment techniques, le meilleur, le plus achevé et le plus clair qu'ait produit Youssef Chahine à ce jour. J'ai lu ce que tu as écris sur lui et ton enthousiasme me fait plaisir, quoique je ne partage pas certaines de tes opinions. Chacun de nous a sa lecture du film, mais ce que je veux te dire, c'est que j'aurais préféré que ton enthousiasme ne t'entraîne pas sur le terrain glissant de l'interprétation de la trajectoire artistique et intellectuelle de Youssef Chahine que tu proposes dans une partie de ton article. A mon sens, cette interprétation est erronée, mais cela n'a pas d'importance dans un article de presse. Quant à moi, je voudrais discuter avec toi deux idées, l'une évoquée incidemment dans ton article, l'autre de moi. J'en parle non à cause du *Moineau*, mais à cause de la mentalité dominante dans le cinéma aujourd'hui, et ce que je pense qu'il devrait être.

Tu dis dans ton article que Faten Hamama a pleuré dans la dernière partie du film. J'ai lu dans un journal d'ici que Guy Hennebelle, dans son article, rapporte que dans la dernière projection à laquelle il a assisté, il a vu des spectateurs égyptiens pleurer. Ici aussi, ma femme a pleuré, et aussi d'autres Egyptiens qui assistaient à la même séance. Pour ma part, je n'ai pas pleuré. Cette dernière partie m'a inspiré des sentiments divers, qui se sont achevés dans l'accablement. A la sortie, je me demandais : ceux qui ont pleuré pleuraient-ils parce qu'ils sont Egyptiens, parce qu'ils étaient émus par le souvenir de la défaite de leur pays? Mais plus d'un Irakien a aussi pleuré pendant cette dernière partie... Et tout patriote, toute personne ayant vécu 1967 dans la région pleurera, chacun pour des raisons différentes. Peut-être pour le simple fait de voir et d'entendre Nasser, quelle que soit son opinion sur lui... Mais l'important, et ce qui m'amène à t'en parler, c'est que malgré la beauté de cette scène, très bien filmée, est-ce que l'artiste révolutionnaire doit achever le film par une scène sentimentale et qui fait pleurer? Question qui va bien au-delà du *Moineau*, et est selon moi d'une importance cruciale dans les pays arabes et dans les conditions qu'ils traversent actuellement. Qu'est-ce que cette scène, ou toute autre du même acabit, suscite en nous aujourd'hui? La joie—joie de voir le peuple qui, dans un moment d'enthousiasme, dit non—, ou la pitié devant la catastrophe nationale, ou d'autres sentiments...

Mais cet être humain impressionné par ce qu'il a vu au point

l'écouter, sinon, elle y laissera sa tête. La fillette entre alors dans le jardin et raconte son rêve beau et vrai, mais elle n'en ressortira jamais: elle a perdu sa tête, car elle a raconté quelque chose qu'il n'était pas nécessaire de raconter.

Je me suis souvenu de ce conte aujourd'hui, après avoir relu ton article dans la revue *Al-Idhâ'a wa-l-Talfaza* [Radio et Télévision] de Tunis (je l'avais lu une première fois il y a deux mois, quand tu me l'avais adressé sous forme de manuscrit). Ce conte, que j'ai raconté des centaines de fois, et sous diverses formes, aux étudiants de l'Institut du cinéma du Caire lorsque j'y enseignais, me sert d'illustration pour expliquer mon point de vue sur la position qui doit être celle du cinéaste : il ne suffit pas qu'il dise joliment quelque chose de vrai, encore faut-il qu'il y ait une nécessité, une nécessité historique qui lui impose son sujet. C'est la position que j'ai toujours prise dans le passé : c'est le contexte historique, les conditions politiques ambiantes, qui déterminent toujours la forme cinématographique objective, et qui déterminent même le sujet du film. Cela, c'était dans le passé, mais il semble que ce ne doive plus être le cas dorénavant. C'est pourquoi ton article m'a fortement impressionné ; je me suis souvenu de cette histoire, du temps où je la racontais aux étudiants, en leur expliquant la différence entre la nécessité subjective, ressentie par l'artiste qui veut dire quelque chose, et la nécessité historique, qui crée l'intérêt du récepteur, et comment les deux doivent être réunies... Enfin, je ne veux pas t'ennuyer plus longtemps, d'autant que tu dois être tout aux préparatifs du prochain festival de Carthage et que tu n'as sans doute guère de temps à consacrer à tes amis.

Damas, le 6 septembre 1972

III

A propos du *Moineau* (Al-'Usfour) d'abord. Je l'ai vu ici, et je considère comme toi que c'est le meilleur film de Chahine. La charge que porte le dernier quart d'heure suffit à lui pardonner (au film) l'affectation et la confusion dans la construction et les symboles qui le précèdent. Et cela, en dépit de ce que la conception et l'exécution de cette dernière partie du film peuvent avoir de vague... J'ai longuement parlé avec Youssef Chahine, dans les deux jours qu'il vient de passer

premier film, *L'Impasse des fous* (Darb el-mahabil), je m'étais créé des inimitiés, et chez mes collègues en plus!

Quand j'ai commencé *L'Impasse des fous*, je n'avais pas encore vu *La volonté* (Al-Azima)... Si je l'avais vu, j'en aurai tiré grand profit. Il y a beaucoup de films égyptiens de valeur que je n'ai vu qu'après avoir tourné *L'Impasse des fous*.

Damas, le 10 juin 1972

II

A son réveil, la fillette veut raconter aux gens un rêve qu'elle a fait dans son sommeil. Elle va dans un jardin public, là ou les gens se rassemblent, et demande à un gardien de lui permettre de leur raconter son rêve. —Pourquoi désires-tu raconter ce que tu veux raconter?, lui demande-t-il. —Je veux que les gens sachent ce que j'ai rêvé, répond-elle. —Ton rêve mérite donc tant d'être connu?, demande-t-il après une hésitation. —Il est beau, et j'ai envie de le leur faire partager." Le gardien l'autorise alors à entrer dans le jardin et à raconter ce qu'elle veut raconter, mais à une condition: que ce soit réellement beau, sinon elle y laissera sa tête, car si les gens jugent que ce qu'elle raconte n'est pas beau, ils l'égorgeront. Elle raconte son beau rêve et sort du jardin saine et sauve, puis se dirige vers un autre jardin pour raconter son rêve aux gens qui s'y trouvent. Là, elle est arrêtée par un autre gardien, qui l'empêche d'entrer au motif que les gens n'ont que faire d'écouter les rêves, fussent-ils beaux, et que ce qu'ils veulent, c'est qu'on leur raconte quelque chose de vrai. La fillette lui assure alors que le rêve qu'elle veut raconter aux gens est vrai. Il l'autorise donc à entrer dans le jardin et à raconter ce qu'elle veut raconter, à condition que ce soit vrai, sinon, elle y laissera sa tête. La fillette relève le défi, raconte son rêve beau et vrai, et sort du jardin la tête haute, pour aussitôt partir en quête d'un autre endroit où raconter son rêve. Là, nouveau gardien qui l'empêche d'entrer, et lui demande pourquoi elle tient tant à raconter ce qu'elle veut raconter. —Parce que je veux que les gens connaissent mon beau et vrai rêve, dit-elle. —Mais, insiste-t-il, y a-t-il une nécessité à ce qu'ils sachent ce que tu veux leur raconter?" Comme elle répond que oui, il l'autorise à pénétrer dans le jardin et à raconter ce qu'elle veut raconter, mais à condition qu'il y ait une nécessité pressante à

était de faire *le* film égyptien... Et le plus drôle, c'est qu'au début, j'avais l'intention de le faire en m'inspirant d'une pièce russe, de Tchékhov en l'espèce!

Du point de vue de la forme, le film égyptien était, au mieux, un mélodrame aux règles issues du théâtre français de la fin du XIX[e] siècle. Pour 80 % de ces films, on pouvait ramener leur intrigue de base au théâtre de cette époque, dans ses variantes grand-guignol et boulevard, c'est-à-dire que la non-égyptianité de la forme était redoublée de la non-égyptianité du fond, car ces situations et personnages étrangers dont on s'inspirait restaient étrangers, quelqu'effort on fît pour les égyptianiser ou pour dissimuler leurs caractéristiques originales. Le seul qui, à ma connaissance, ait réussi à égyptianiser en profondeur les personnages et les situations du théâtre français est Naguib Rihani—qui collaborait toujours avec Badie Khayri. Leur travail comportait une part de création et d'originalité à laquelle tous ceux qui égyptianisaient pièces de théâtre et films n'ont pu parvenir. Mais l'œuvre de Naguib Rihani se limite au théâtre ; dans ses quelques essais au cinéma, sa liberté était réduite, aussi ils restent en deçà de ses œuvres dramatiques.

Lorsque je discutais de ces questions en Egypte, on me répondait que ces personnages et ces situations des films égyptiens n'étaient pas étrangers, qu'ils étaient universels, humains, non limités par les frontières d'un Etat ou les traditions d'un milieu! Ce qui est insuffisant, car des personnages qui ne campent pas sur un terroir spécifique, où ils plongent leurs racines et d'où ils tirent traditions et valeurs sont des personnages sans relief, superficiels, à travers lesquels on ne peut poser aucune question sérieuse, des personnages qui bornent votre pensée dans leurs limites étroites et superficielles. Certes, le cinéma américain, jusqu'à cette époque, avait éduqué le public dans cet esprit, mais il le faisait avec son style à lui: en jouant sur l'éblouissement, sur la vitesse, sur la relation "personnelle" que ses médias créaient entre l'acteur et le spectateur. Le cinéma américain s'appuyait sur des "histoires" simples, à la portée des esprits simples, mais grâce à ces trois moyens—éblouissement, mouvement, relation de l'acteur au public—, il les transformait en de quasi-mythes... Mais toute cette analyse est prématurée, et j'y reviendrai plus tard. Bref, je voulais travailler à la constitution d'un "cinéma égyptien", et cela mettait tout le monde en rage... Qu'est-ce que c'est que ce prétentieux? Il croit qu'il va inventer le cinéma égyptien? Et nous, qu'est-ce qu'on fait? Du cinéma indien? Ou turc? Avant d'avoir commencé mon

Trois lettres

Tewfik Saleh

Traduction Richard Jacquemond

Ces trois lettres, écrites par le réalisateur égyptien Tawfik Saleh à son ami Taher Cheria, critique de cinéma tunisien, avaient été choisies par ce dernier dans sa correspondance avec Tawfik Saleh pour l'hebdomadaire arabe édité à Paris (qui a depuis cessé de paraître) *Al-Yawm al-Sabi'*, où elles furent publiées le 7 avril 1986 (p. 36-37), à l'occasion du IVème festival du film arabe organisé à Paris au printemps 1986.*

I

Que dire sur mes œuvres? Par où commencer? Je crois que le moteur de ma pensée filmique, c'est ma conscience de la pauvreté et de l'arriération qui dominent notre région et le type d'évolution qu'ils y déterminent, et la tromperie généralisée des masses par les régimes en place qui en découle. Tous mes films tournent, d'une manière ou d'une autre, autour des thèmes de la pauvreté et de l'arriération, d'une classe dont le destin est entre les mains d'une autre, et comment tenter de sortir de cette impasse. Tous, en dernière analyse, peuvent être ramenés à ces trois éléments, même si aucun ne ressemble à l'autre. Chacun a recours à divers procédés (qui sont fonction de mon itinéraire intellectuel et professionnel) pour exprimer ces idées simples : pauvreté, arriération, et comment en sortir.

A mon retour en Egypte en 1954, après mon séjour à Paris, ce qui me préoccupait, c'était d'essayer de "créer" un film égyptien. Ma théorie, à l'époque, était que ces films qu'on faisait et qu'on disait égyptiens ne méritaient en rien ce qualificatif, et mon grand dessein

---

* *Alif, revue de poétique comparée* remercie leur auteur d'avoir bien voulu en autoriser la traduction et la publication en français.

their destructiveness, in their concrete situations and in their folly; they are alike in the fact that they are both murderers and murdered. Bagdadi was inspired in this film, by the kidnapping of the French journalist Roger Auque, to penetrate the inner ambiance of the world of hostages—a world which exists "outside life." Bagdadi foregrounds the agony of the hostage, his daily anxiety, loneliness, apprehensions, and his varied relationships with the people surrounding him. The film (as usual) provoked a discussion in Lebanon and France, especially because it was not quite welcomed by some Arab critics. And if the photographer is here a hostage thrown into a prison (in contrast to the photographer in *Small Wars*), Bagdadi, in return, provides the camera with a chance to roam about and to shoot scenes in the setting of the War. Hippolyte Girardot, Nidal al-Ashqar, Rafiq 'Ali Ahmad, and Fadi Abu Khalil, among others, acted in the film.

The War then was an obsession of Maroun Bagdadi, which he approached with a cinematic eye and visual rhythm. More often than not, his films seemed close to photographed tableaux shot as a series of scenes. Even when he made his film *Lebanon, the Land of Incense and Honey* (Lubnan balad al-bukhur wal-'asal) in the series of "World Doctors," Bagdadi got his doctor (Richard Bohringer) in the midst of the War in order to indulge himself in capturing the city, with its two parts, visually.

Maroun Bagdadi died before completing his discourse on the War and without saying everything he wanted to say concerning it. How one wishes for him to have made his last film or his last testimony before he was swallowed up by the darkness of Beirut!

It is difficult to summarize Maroun Bagdadi, the avant-garde director and intellectual, who in his turn summarizes an entire generation—the young generation which has founded the new and authentic Lebanese cinema. He was an attentive director who had an insight into cinematic production and into the technical dimensions of the image. His films will remain the best testimony of his distinctive language and universe, which were denied the time they needed to take root.

In his Parisian "exile," Bagdadi never stopped his cinematic work. In fact, he benefited from his stay there and shot films produced by a large Franco-Lebanese company. The first of these films was *The Invisible Man* (L'Homme invisible/ Al-Rajul al-mustatir) in which the director demonstrated how much Beirut haunts his memory and his entire being. He also wanted the film to be a testimony on the War, but from a different point of view. It depicts Pierre, the French doctor, who returns to Paris from Beirut, after having joined for a period the medical relief effort extended to victims of all religious affiliations. When he arrives in Paris, he realizes that he cannot rid himself of the War. In Paris, there was no way out of confronting his daughter Claire, with her interrogations and doubts. The director cast his hero as a leftist intellectual—someone who belonged to a group of dreamy intellectuals, who had a humanist orientation and valued human beings no matter where they came from, be it the First World or the Third World. Pierre's departure for Lebanon was nothing more than a venture to get him out of the state of restlessness which he suffered from in Paris, only to discover, while in Beirut, that the world lives a single tragedy but with myriad faces. The violence he encountered in Beirut is likely to exist in Paris as well. Such were the Lebanese Parisians carrying their contradictions with them. *The Invisible Man* was not devoid of complexity, whether on the level of characters, events or positions. The film is in fact Franco-Lebanese in more than one sense: the role of the Lebanese Qassar, who resides in Paris, is played by Michel Piccoli, and the role of Kamal—another Lebanese who ensnares the daughter of the doctor—is played by Michel Albertini. Probably the most important character is that of the doctor, with his profundity and credibility (played by Bernard Giraudeau), and this character would surface again in the universe of Maroun Bagdadi.

If Pierre, the doctor, returns from Beirut to Paris in *The Invisible Man*, by contrast, in *Outside Life* (Kharij al-hayat) the French journalist-photographer Patrick will go from Paris to Beirut, only to become a hostage in the hands of Lebanese kidnappers—who in their turn, and in all their affiliations and parties, are hostages abducted by violence and madness. In this film, which won a prize in Cannes, Bagdadi was not content to simply represent one side but not the other. Thus, he pushes his journalist-photographer to cross the "two Beiruts" in order to bear witness to its oneness in the acts of murder, bombing and fear. The fighters here and there are alike in

on the city and its people. The photographer was the character that triggered the transformation of a city besieged by War into a series of images. The picture of the martyr Maroun Bagdadi at a wake constituted the opening shot of the film *Small Wars*, in which Bagdadi tried to lay the scandal of the War bare by attributing it to the whimsicality of fate. The War is portrayed as a curse descending on the city, turning it into a crazy battleground, destroying its neighborhoods and rendering its nights and days desolate. Bagdadi chose straightforward examples of the infernal reality threatening to break loose: Thurayya, the bourgeois Christian girl is the last remnant in the memory of the city; Talal, who had feudal roots, deserts the warring city and returns to his distant village; Nabil, the journalist-photographer, ends up witnessing the murders, crimes and madness that were taking place. The finale of *Small Wars* is memorable: it ends in a chase scene in the ruined market-place. Some found the ending too long, and others saw it as motivated, since Bagdadi wanted to turn the market into a murderous maze where no one knows who is chasing whom and who is murdering whom. Bagdadi's film caused a stir in the political and intellectual milieus of Lebanon. Some accused the director of capitulation and of retreating from his cause and position, as well as superficiality in the treatment of War. Others saw in it a condemnation of the War, a demystification of its discourse and mechanisms, and a foregrounding of its nonsensicality, with the director taking the side of the victims who were swept up unawares by the game. The film was, in fact, a prelude to a turning point in the social and political events that took place locally. Since then we have begun to see the reactionary turning progressive, the indifferent becoming patriotic, and the leftist participating in right-wing politics. We were to see then the inversion of roles and positions, and to witness concretely the fall of contradictions and ideas. Even Maroun Bagdadi himself moved to a position close to authority when he worked for a while as an information consultant to President Amin Gemayel. This move angered a number of his old comrades, and because of that Bagdadi had to face a campaign which probably led him to leave for Paris. Hopeless and pessimistic, he left Beirut; but before he did, he shot a TV film which was banned by censorship, or more precisely, by the official Information Agency. The film was called *War on War* (Harb 'ala harb) and was characterized by a gloomy overview of Beirut, foregrounding the scenes of ruin and waste in its vicinities.

political trajectory of Maroun Bagdadi. It was the beginning of a new experience and the end of a past—the past of a family, of a religious affiliation, and of a memory. When the War broke out, Bagdadi moved from East Beirut to West Beirut, to what was known then as the "Patriotic Street." There he set out making his committed documentary films—most notable among them were his films on the South: *The South is Well, Assure Us* (Al-Janub bi-khayr taminuna), *The Steadfast Majority* (Al-Akthariyya al-samida), *Kefarkala* (Kefarkala) [the title is the name of a village in occupied Southern Lebanon] and *We are All for the Homeland* (Kulluna lil-watan). In the Patriotic Street, Bagdadi was committed in his special way—as an aspiring and dreamy intellectual of bourgeois roots, influenced by the [student] revolt of 1968 in Paris, allied with the victims, and dissatisfied with his past and present. It was not surprising for him, then, to admire Kamal Joumblat, the militant politician, and prepare a film devoted to him. Nor did Bagdadi forget the martyrs and their mothers: he shot two films related directly to this issue, as obvious from their titles, *The Martyr* (Al-Shahid) and *The Most Beautiful Mothers* (Ajmal al-ummahat). He turned the camera in the early years of the War into an instrument of confrontation—confrontation, not provocation—and of testimony on reality, in the hope of changing it. He also used it as a weapon of struggle and means of handling the present and history. Maroun Bagdadi worked hard and shot a great deal; his short films had a distinctive character—a fast rhythm and a fantastic eye, mixing the real with the poetic in truly delicate images. These films established the language of Bagdadi, his distinctive style and universe.

However, Maroun Bagdadi, who was committed and allied in the first place to the victim, not to the butcher, began to sense the absurd and the futile. He found himself victimized by the War —lost in its many mazes and dark tunnels, like so many murderers and murdered, comprising both fighters and civilians. Bagdadi was in fact ahead in his awareness of the absurdity of the War, its contradictions and crimes. His film *Small Wars* bore witness to such futility, criminality and profound contradictions.

Bagdadi turned the War into illustrative material and a means for depicting the waste in an aestheticist way, somewhat exaggerating its aesthetics. He opted for the character of a photographer in order to throw—through his eyes and camera—a panoramic glance at, and in fact encompass a panoramic overview of, the ruin that has descended

underline that he and his comrades were the victims of a game bigger than them, and overwhelming in its viciousness and spite.

The war remained an ever-pressing concern and preoccupation of Maroun Bagdadi, both before and during his migration to France—which he refused to call "exile" as so many emigré intellectuals have done. Bagdadi felt he had not spelled out all he wanted to say about the War which was carried on as a succession of small and big wars, all of which were absurd and criminal. In fact, he aspired to re-interpret the War, film after film, from multiple points of view and from varied angles.

If we were to turn to his first feature film, *Beirut O Beirut* (Bayrut ya Bayrut), which was shot on the eve of the War, we would learn how he sensed intuitively the tragedy of descending doom. But the War did not provide an opportunity to show the film, for one of its rare prints caught fire in Studio Baalbek. Bagdadi refused to reprint it ever since, for reasons of a highly personal nature—the film being something of a political autobiography in which Bagdadi denounces "his past" and presents a portrait of the person he would like to be. In this film, Bagdadi divided his past and his aspirations between two character-types: Emile and Kamal. Emile embodies the first Bagdadi whom he hoped to transcend and assassinate "metaphorically," while Kamal bears the characteristics of the revolutionary intellectual, rebelling against feudalism and calling for justice, democracy and freedom. As for Emile, he was a typical Francophone professor, trained by foreign monks, who became a professor in their school—in the very school where he was educated. The film takes a pessimistic view of the city through the unfolding of a love story that fails. Hala, an intellectual woman, lost between Emile and Kamal, moves from one to the other without realizing any of her dreams. Bagdadi did not forget the Southern character either: the cook who serves in the kitchen of the monks, leaves for the South [of Lebanon] where he meets martyrdom, having suffered the most extreme condition of alienation in the city. The actors who played in the film were Mireille Ma'louf, 'Izat al-'Alayli and Joseph Bounassar.

The first film of Bagdadi was marked by his relation to the city, the relation which would deepen more and more during the War. The young director (who was then twenty-three years old) presented the city in a quasi-documentary way—as if he felt that what he was portraying would be set on fire and ruined by the War.

Beirut O Beirut was a decisive point in both the cinematic and

War as Subject for Cinema

Abdo Wazen *

Translated by Ferial J. Ghazoul

In one of the opening shots in the film *Small Wars* (Hurub saghira), the women—gathered at a wake— pass around a picture of a War martyr, that of Maroun Bagdadi. Soon enough the picture was hung on the wall constituting part of the backdrop of a scene in the film. One wonders if Maroun Bagdadi intuitively foretold his tragic death as a victim of the darkness left over by the War, or whether he considered himself from then on a living martyr for having crossed the hallways, tunnels and muddy fields of the War?

It was not surprising for Maroun Bagdadi to be obsessed by the War and to turn it—with all its contradictions and interrogations—into a frame of cinematic reference. The War never ceased to occupy the memory and imagination of Maroun Bagdadi even after it ended in a "peace" no less absurd than the War. And now Bagdadi has departed before starting to shoot a film which he intended to call *Angles or Memory for Oblivion* (Zawaya aw dhakira lil-nisyan). He was planning to use it to open up the question of the War, and to cast yet another accusing gaze at its events and absurdities. He also wanted to put on trial his past and his own memory, as well as the past and memory of his comrades who participated in the making of the War, in order to

---

* This article, written by the Lebanese poet Abdo Wazen, was first published in the London-based Arab daily, *al-Hayat*, on December 15, 1993, following the tragic death of the innovative Lebanese filmmaker Maroun Bagdadi (1951-1993) whose work has been marked by the Lebanese Civil War (1975-1990). His death was the result of a false step in one of Beirut's black-outs, so common during the War and its aftermath; he slipped and rolled down several flights of stairs, never to get up again. [Translator's note]

* *Alif: Journal of Comparative Poetics* thanks the publisher, *al-Hayat*, and the author, Abdo Wazen, for permission to translate the text.

exact moment we told her to.

Abu Husayn works as a carpenter in a shop that was originally part of the house itself. But this shop is open now onto a camp alley way. On one of the walls of the shop a strange window looks down onto the kitchen. Its strangeness lies in its close resemblance to the window of a prison cell, with its iron bars. We put the camera in the shop and left Abu Husayn to work as he listened to his wife telling him the dream from behind the bars. The camera was to roam around throughout the narrative while he, we had agreed before, continued with his work, not letting up until, at the final moment of Umm Husayn's recounting of the dream, he was to turn to her shaking his head with the monotony and boredom of it all.

And so it was that we found ourselves shooting quite another dream that she had never told us during our research !

"You know what, Abu Husayn," she said, "I saw myself in a dream, going down to visit Husayn in Palestine. On the embankment an Israeli officer confronted me, staring at me, and said, 'Where have I seen you before?"

I told him, 'I don't know.'

He said to me, 'No, I'm sure I've seen you.'

And I said, 'How can you know me, where've you seen me?'

He gave up and thought for a while and then he said, 'I know... It was you they took pictures of in the newspaper, you were kissing the lion cub[6] and raising your hand in the victory sign.'

I said, 'Yes, that was me.' and he said, 'You mean you're not denying it?' and I said, 'No, not denying it and not afraid either.'

He pulled himself up and raised his hand, O Abu Husayn, and he slapped me on the face, so I screamed at the top of my lungs, and then I found myself waking up from the dream." (*The Dream* 168-170).

TRANSLATOR'S NOTES:

1 Almost certainly UNRWA, the United Nations Relief Works Agency.

2 La Régie du Tabac et Tombac, the French monopoly for tobacco distribution, was known locally as *Al-Rijiy*.

3 *Adhan* : the call to prayer.

4 *Samed* : a business conglomerate owned by Fatah, for investing in industry and agriculture and employing the camp people.

5 The Ghandour family own a huge sweet factory that became quite a landmark during the war because there was so much fighting around it.

6 "Lion cub" is a name given to young boys in the Palestinian resistance.

"The minute I saw Umm Rabi'a, I don't know why, I felt my heart shrink. I said to her, 'Everything's fine I hope Umm Rabi'a?' and asked, 'Has something happened to Husayn?' She said, 'Of course not, may God preserve him.' But to be honest, I wasn't relieved one bit. I sent my daughter to the kitchen to make coffee. A little while later, I joined her and watched Umm Rabi'a from the mirror in the kitchen. I saw her stand up and go over to look at the pictures hanging on the wall. Then I saw her lift the picture of Husayn from among the others and kiss it. She turned to her daughter and told her something I couldn't hear."

"I put on my market clothes and told her, 'Have your coffee, I'll be back right away.'"

"I rushed to the office... The boys ran to the person in charge and told him, 'Umm Husayn has come!' The man in charge was confused. He said to me, 'Come in, come and sit down, would you like a coffee?'"

"I stared at him and said, 'Listen, this is our revolution and we know about its horrors, we know that there are those who get martyred, those in shorts and those in short sleeves....'

He said, 'Hold on, hold on, what's all this about 'shorts' and 'short sleeves'?'

I said, 'It's about the ones who lose their legs and the ones who lose their arms. So tell me straight, it'll make it better for both of us. Husayn, has he been hit?'

And he said to me, 'Israel has taken Husayn prisoner, he and the boys.'"

Quickly, we set up the lights in the kitchen, in the corridor and in the room where the pictures were on display. I asked Fadia, who had been assigned to help us get to know Palestinian families in the camps more intimately and with more trust, to act the person standing before the pictures as the camera rolled. This was so that she could pull Husayn's picture out from among the rest, look at it and then return it to its place.

We set up an electric fan beside Fadia to make her hair blow during the shooting, hoping to give a sense of both human presence and aesthetic beauty, right in the depths of the shot in the kitchen. There Fadia would appear to the audience through the kitchen mirror, over which Umm Husayn would be keeping watch.

We begged Umm Husayn to help us by recalling and acting out that moment, by going in and standing in front of the mirror at the

to comfort me, telling me, 'Don't be afraid cousin, Damour is some way from Borj al-Barajineh, isn't it?' And I sat telling her how, when the Israeli planes come over us, roaring away, how we run and try to escape. I told her, 'It's a sight that makes you laugh and cry at the same time.' I remember her asking me how it could make you laugh and cry. I told her, 'You feel sorry for the children who have to wake up to run, and you laugh at the women who come out in their nighties, like I did. One time they bombed the Borj and I ran to the bathroom. I didn't find anything to wear, so I came outside in my nightie... When I arrived at my brother's house he laughed at me saying, 'She's on the run and barefoot too!'"

"Once Haytham, the little one (six years old) woke up in the middle of the night and came to me saying, 'Mummy, Mummy, I brought you Husayn, in a Landrover, from out of jail.' And then he started to cry, 'I'm sure I brought him with me, but I woke up and I can't find him.'

I said to him, 'It was a dream my love.'

'What does that mean?' he asked, and I said to him, 'They're pictures you see while you're asleep, and the second you wake up they go away.' What do you want, what else could I tell him?" (*The Dream* 145-147).

SHOOTING

Borj al-Barajineh

Thursday, August 25

I introduced you to Umm Husayn in the research period.... She was that young mother whose son Husayn was imprisoned by the Israelis during the Kafr Qasim marine operation. This time, with the film crew, I wanted to know first of all how she received the news of her son's capture. I asked the question out of personal curiosity, not suspecting that it might provide material for shooting. We were sitting in a room in a house set on a high point on the outskirts of Borj al-Barajineh, and the corrugated iron roof spread a sheet of heat over our heads making us all drown in our sweat.

"That was the day I had the dream I told you. Do you remember it, the dream where Husayn said to me, 'Our Lord is our helper, Mother,' and 'Oceans have come between us.' Then towards mid-afternoon my friend Umm Rabi'a came round to my house." Abu Husayn had heard about the operation on the radio but he had not told her.

what did I see but all the camp people separating, each going back to their homes... Those from Haifa went off to Haifa, those from Jaffa, to Jaffa... and then I saw I was alone now, all my friends who'd been at school with me had gone. I felt terribly lonely. I found I was telling myself, 'I wish we could go back, those of us who were living in the camp, and make a small town, a town or a village or a camp; I mean, something like Chatila, where we used to live.' And I went straight off to look for my friends, to tell them, come, let's build a place in the heart of Palestine which will bring us together, like it was in the camp. But then I woke up."

I asked Faysal, "Did you see the Israelis in the dream?" And he replied, "To be honest, I never saw them, not once. Maybe it's because I was so full of the joy of going back to Palestine that I never stopped to think about them" (*The Dream* 144-145).

Umm Husayn, Friday, August 7

"I swear, the very night Husayn was taken prisoner, and before I knew he was taking part in a commando expedition in the occupied territories, I saw him in my sleep." Her son was imprisoned right after the Kafr Qasim marine operation and taken to Palestine where he was given a twenty-two year sentence. Umm Husayn went to visit him—this was the one chance she ever had to see Palestine. "I saw him coming to the house, and his face was all yellow, like a light bulb. When he came into the house, he fell to the floor. I ran to his side and asked him, 'shall I get you some help?' And he said, 'Mother stay with me, our Lord is our helper. If you go now Mother, I won't see you again, oceans have come between us now.'"

"When I got permission to visit him and went to see him in prison I stayed in Palestine for a month. I dreamt so much there."

"Once I dreamt that those I had left behind in Lebanon were crying out, with the war planes overhead. And then I saw myself with them in Damour, crying and saying, 'What? How could they have left Haytham the little one in the camp? My God, tomorrow, if Husayn gets out of prison, he'll go mad to find that Haytham has been hurt in some way by the Israeli planes!' My daughters were trying to calm me saying, 'Mama, don't worry, we didn't forget Haytham, the neighbours' son took him with him...' and I woke up and found myself in Palestine, and then I cried, worried about my children in Lebanon."

"My maternal cousin who I was staying with in Palestine came

"The painful existence that has become our lot, us Palestinians, is also to do with a lack of awareness; we should have learned and understood our lessons. I have one dream only, and that is to start again from scratch."

Then Abu Subhi went silent. And we filmed that silence. Shots, long ones and lots of them, differing in depth and from every angle; thus we filmed this man's silence. And at the end we filmed Abu Subhi climbing to that infinity up the cement staircase in the house in the camp.

Afterwards we went straight to the stables in Chatila to film the horses. Abu Su'ud, the groom, opened the upper part of the stable doors and the horses emerged before the camera, flexing their beautiful necks as they sniffed the air.

With a counter-movement we filmed as the barred top-gate clanged shut in the horses' faces and they moved back, retreating fearfully into the depths of their enclosure, leaving nothing but the cold metal bolt before the camera. Abu Su'ud came forward and pushed home the bolt, and the clang rang out, merging with its own echo (*The Dream* 84-87).

EXTRACT V

RESEARCH
Borj al-Barajineh

Faysal, Wednesday, July 29, 1981

"As our parents tell how they left Palestine in forty-eight, that's exactly how I saw us, the camp people, riding on trucks and carrying all our stuff. Except, we were going back to Palestine. After we'd crossed *al-Naqqura* I saw a great lake. I moved up and asked my father what it was."

"'What, my boy, are you kidding, that's Tiberias, don't you know it?'"

"My father's words made me feel just then as though my heart had opened and filled with joy, and I looked up and from the moving truck I saw the land; green, so green, all of it olive trees."

"So, in the dream, no sooner had we arrived in Palestine than

house, I felt utterly disconcerted; disconcerted by his life history which he boiled down to two parentheses, leaving Palestine and the Ghandour factory; and disconcerted by his words, and by the suffering and despair drawn into every groove of his face, defying description. And Abu Subhi's house only compounded this disconcertment, for suddenly I found myself standing before a line of broken and interlocking cement beams rising into infinity... These were the stairs. As I went up, trying to work out where they could possibly be leading, I found myself entering a world which exploded with surfaces and things as if in a dream.

Everything seemed as though it had come from those stairs and would return to them. The ground was clean, the walls white and the rooms bare, while a yellow afternoon light tempered the walls' whiteness with drops of that mournful warmth whose source and substance I never fathomed. There was nothing but those metal cans, now filled with the stems of green plants.

As I tried to choose where to film and to decide for myself what it was exactly that I wanted from him, he stood staring at me. I climbed onto the cement wall which divided the verandah from the lower section of the house, looking for the angle that would allow the camera to capture the true nature of this staircase, and meanwhile Abu Subhi stood by the end of the cement wall. I glanced towards him, and was brought up short. First it was the outline of his figure which looked like a sword, rippling with streaks of light stealing in through the distant window, and then the way in which the wall I had been sitting on appeared, so that it looked like a cement knife piercing his side. As if this were not enough, just behind him, a wooden ladder leaned against the wall of the room, as if to continue the passage of this bizarre staircase. I asked Abu Subhi to stay where he was and hurriedly jumped down. We positioned the camera, with its wide-angle lens, up on the wall so that it looked at him from where I saw him.

"To every question... there is an answer."

"I came out of Palestine and worked at'Ghandour' and I still do."

"There's nothing else."

"I used to write poetry, now I cannot bear to complete a line."

"I'm like an animal in a stable."

"It runs and runs and runs, pointlessly: there's nothing. Neither can I help myself, nor can I be of any use to my people."

"Maybe some kind of miracle."

EXTRACT IV

SHOOTING

Abu 'Adnan (The Truck), 1980

He's the driver. He is working for Samed[4] now.

We got into the car with him at around sunset and set out along the Damour road. We let him drive while telling the story, in front of the camera, of "The Truck" in which he transported the people fleeing Palestine to Lebanon—that same story he told us during the research. Then we asked him about a dream he remembered.

"Seriously brother, one night I had this dream, and there was this tall ladder, and the whole world's racing and going up it... I got up as part of the crowd and ran, really wanting to go up the ladder. I got halfway up and then stopped. I took a look around me and found everyone's going on up, except me, I don't have the nerve, I've had enough. I was terrified! I look down below and find how high I really am, and my little kids and my children are all down there... I can see them...! That's what I saw" (*The Dream* 79).

Sabra, Abu Subhi, Tuesday, May 20

When we came to shoot again for the later stage in 1981, So'ad, who had become an employee in the photographic lab of the "*Wafa*" information bureau, said to me, "You know, Muhammad, Abu Subhi's dead?"

I said, "Abu Subhi who?" and tried to remember. "Sea—Abu Subhi?" I asked.

"No, Sabra—Abu Subhi," she said.

" Oh, I know who you mean, Abu Subhi from the Ghandour factory ."[5]

"Yes."

To her, he was "from Sabra camp" and to me he was "from the Ghandour factory". I remembered the man, and yes, he certainly had been from Sabra. I remembered the very moment of our meeting, during our research, when he had been at that evening with Abu Kurum and Abu Fawaz—where the "wives" had crouched in a corner of the room and listened in on the conversation, worried and full of misgivings.

Today, as we arrived at Abu Subhi's to film and went into his

reinforce the natural elements, and the beauty of the sources of light already there.

We will have to dismantle the myriad and interweaving components of the sound edifice that make up this vast field of sound in the camp. From there it will be reconstructed, in a studied, deliberate way, to make the sound track for the film. Radios, telephones, snatches of conversation, the latest songs, the Quran, the *adhan*,[3] the buzzing of ordinary everyday life, the voices coming to you through the thin walls of the houses that hug each other so closely.

Finally we must retain our documentary integrity (which conflicts with the ideological) in relation to the reality we are filming, however incompatible that may be with the official Palestinian line.

Tuesday, April 22

Where, in the Palestinian man or woman, does Palestinian "nature" lie? Where is "palestinian-ness" manifested above and beyond the political circumstances and the armed struggle? This is the question I put to myself as I prepare to shoot.

It sometimes seems to me as though these people are in one valley—that of sleeping dreams—while the current political expression that represents the same people is in another—that of daydreams. As for the reality of the situation, it is the relentless attempts by all parties to prevent these people from attaining their right to self-determination.

These desperate attempts to defend the self from one side, with intermittent "ethnic cleansings" and repeated uprootings coming from the other, all look like they are combining to bring about a state of readiness, in which any decision, any right, any destiny is accepted. The question now is, who will bestow the right? And who will draw things up and make the decisions? What self-determination?

I still cannot see the film. I do not have a picture of the Picture. But the longing to reach and then give expression to "The Palestinian Condition" for the sake of the Palestinian is growing. (I shall film a rainbow arching over the camps from the mountain to the sea.)

My friend Yusri holds that with an intellectual concept like this, the visual aspects that give it expression and lead the way for it must be fully grasped; the place, the people, daily life. I wonder whether The *Dream* has it in it to reveal all this (*The Dream* 60-62).

sister lives here. I worked in the resistance for quite some time doing every kind of work that was asked of me. Tomorrow I want to go into Beirut to get a passport, I'm thinking of leaving. Why I want to leave isn't important; what's important is that I go. I mean, I have this big desire to get out. Where to, I don't know!"

"My fourth sister is still studying at university."

"My big brother's in Libya."

"Nasri was in the resistance, now he's in London."

"Nizar was martyred."

"Tha'ir is still small."

"One day I opened the door of the house, and went in; I saw a lot of people in our house and threw down my bag. I felt that something had happened... I slipped straight into this room and asked about Nasri, and they said to me, 'Nasri's in Sidon.' I asked about Nizar and they said to me, 'Nizar is a hero.' I screamed, and I screamed, and then I lost my voice."

Intisar

"One time I saw Nizar in my sleep. "

"I saw him at the end of the alleyway. I said to him; 'where are you going?' he said; 'I'm coming back as soon as I can.' I said; 'Ok, but your shoe-laces are undone, let me tie them for you. I tied his laces, and he got up and I kissed him, and he left. Then I woke up" (*The Dream* 92-95).

EXTRACT III

PREPARING FOR THE SHOOT
Damascus
Monday, April 21, 1980

In the film I need to work out and then pin down an answer to the question of what the camera represents to the person being filmed. And who is the one doing the telling? Why is the camera there at this moment to take this shot (of this person) or other? Then I must also decide under what circumstances the camera should roll (or follow the action) and when it should move.

Then there's the light. I must say, I really have never seen anything more beautiful than the light cast by the natural openings in the alleyways or inside the houses of the camps... I must therefore

SHOOTING

Ilham, Thursday, May 29

In Ilham's house we all felt, both on that day of research and on today's shoot, that we'd never been either strangers or guests or a film crew. There is a deep sense of friendship there and simple human well-being. It is rare... This beautiful young Palestinian woman was prepared to reveal to the camera the most delicate secrets of the soul, of pain and hope. The fundamental reasons for this were to do with us having come into their world through a Lebanese friend whom they held in great trust. Having broken down many obstacles during the research, we felt that we could ask for one of the hardest things in filming; to change the furniture around and to place the lights very precisely for dramatic effect. It had not been possible spontaneously to film the inhabitants working at household chores during the shooting in other camps. The affection and intimacy that exuded from every corner of the house made us decide to try to capture in it their world of broken livelihoods and the geographical scattering of families that had made its mark upon the life of Ilham's family. As for our emotional impressions, these we reflected in the way we filmed; we asked Ilham to let the noise of the primus stove fill the house, and she lit it for us; we asked her to make the steam of the hot water rise all through the kitchen, and then we asked her to stand behind it, swilling a piece of washing round and round. We also wanted her to be in her home clothes, something that could also be her nightclothes.

After that we retreated with the camera to a darkened room and the picture of Ilham appeared before us—her svelte silhouette and the light traced warmly across her dark face—standing in the depth framed by the edges of two black walls parted by the kitchen door... there was something of the intimacy of the womb about her.

"Our home in Palestine is called al-Na'ima, the Tender One."

"My grandfather was a feudal lord, he had a lot of land. He's still alive but a little senile. He sits making his bitter coffee, and drinking. In Palestine he was an important figure; if he wanted to cross a river someone would bend over and he would ride across on his back."

"My father's in Saudi Arabia."

"My mother goes back and forth between us."

"We are four girls. My big sister is married, but her husband is in Das, he comes on holiday once every three months. My second

be responsible for. If I'd been lucky, I wouldn't have had a kid. Most of the time I don't go to university. . . I have a girlfriend who's really wretched. I go over to her place or she comes to me."

"About ten days ago I saw Nizar in my sleep. I was standing and someone's telling me, 'Nizar's at the American University [hospital], wounded, there's no hope for him.' They brought him all wrapped up and put him calmly on the bed, the bed that I sleep on. I went up to him, and found he wasn't dead, I hugged him and began to kiss him. He was laughing without making a sound."

"Here, my sister Intisar is back from the *hammam*, get her to talk to you now, to tell you about how she feels."

Intisar

"It's six years now that I've been working in the clinics of the resistance."

"I sleep at around half past one or two at night, wake late, and I always wake with a frown for having been woken up. First I wash, drink my coffee, and every day I turn on the radio, every day; I listen to the news and then turn straight to the music, I don't know! It could be the Israeli broadcast in Hebrew. I dance while I clean the dishes and if I find them watching me I leave the cleaning and just dance."

"I'm twenty-one. I have a good memory. When Nizar was martyred I was preparing sandwiches for the guerrillas on operations and they were bombarding the camp from 'Abra. I got to the camp at around sunset. Someone came running up and asked for my brother-in-law."

"I said, 'Has something happened?' and he said, 'No', and then went on his way. I sensed something, ran and caught up with him further ahead, and I found him in tears." The two girls join together now, crying heavily.

"I see him in my sleep. He doesn't talk, but he smiles! Once when I saw him in my sleep, he was leaving. I said to him, 'Where are you going?' and he said, 'I'll be back as soon as I can.' I said, 'Your shoe-laces are undone, let me tie them up for you.' I knelt down, tied his laces, and kissed him, and he left. Then I woke up. And I swear, only today I had a dream. I've just remembered it. I was sitting an exam on Arabic literature, but I couldn't find a chair or a table to sit at, and I started to cry..." (*The Dream* 51-56).

al-Ghaziya, south of Sidon. The first working woman martyr in Lebanon came from that village—it was some time in 1942 or 1946. She was working in la Régie."[2] A voice comes across the loud speakers of the mosque's minaret informing us that someone has lost one hundred and fifty lira. There will be a "tip" for whoever finds it.

"I work in several social activities within the framework of the Resistance. I have learned that close contact with people, and living in close proximity with them, helps one to develop, develop one's self and one's understanding too. Political work is what moulds development. The camp women's intellectual horizons are limited and the role of culture is weak. I don't think like the intellectuals of Beirut who are constantly theorizing. Women of the camps have real potential; there women were taught who got to the point where they were writing letters. When the uprising in the camps began I was fourteen years old."

"My mother brought me up to be strong. I would bake bread and fetch things at night—she sent me on errands. I'm not afraid of the dark. There have been times when I've stayed out all night; I did a militia patrol and worked on radio equipment. But then I started to have a personal problem which really affected me." She takes a drag. Her sister signals to us—this ring does not mean she's engaged!

"It's the usual problem, as I guess you might have realized. Here in the house with us it's no problem if you're in love, but because he's Christian there was real opposition, despite the fact he was in the resistance. . . and on top of it he's Lebanese."

"The day Nizar was martyred I got to the house without knowing . . . I felt that something had happened, people in the street were dealing with me differently. They were telling me, don't go back to the house, there's no one at home. Security conditions during those days weren't normal in any case. When I go to the house I saw everyone sitting there. So I asked about Nasri because he's in the resistance. They told me, 'Nasri's in Sidon.' Then I thought of Nizar and they said, 'Nizar's "the hero"', and I screamed and cried until I lost my voice completely ."

"I feel that I'm not settled, not in anything, I am at a loss; so there we are! Tha'ir, the little one, comes to wake me every day. I dress him in his clothes and send him to school, after which I straighten the house and sit down for a cigarette and a cup of coffee. I wait for one o'clock when I go to university. I sit and grumble, and shout and curse; I feel so tired, in myself, and responsible for things I shouldn't have to

swear, three times. I don't know about the first one. The second went to America. We told ourselves, O.K., so much the better, maybe we'll get dollars out of him. And the third one died in an attack on Nabatiya."

The old lady sensed that the conversation was revolving around her, so she joined in.

"I went to the souq and they said to me, 'Here, your name's in the paper.' I was scared and asked them if the newspaper gets to Syria. They'd put my picture in, too. I swear to God, girded with a sash and the firewood on my head. All my daughters married Palestinian men so that when we go back to our country, they can go with us. The *Hawleh* is the richest land created by God. All you have to do is put in a seed and the pasture comes right up on our land. Kamil al-Husayn came by and said to us, 'Come on you lot, we've got to move. Take the old people and the children and go on ahead'. . . He stayed behind there and then one of his hired hands killed him." She said the words "killed him" reluctantly and cautiously, her voice as low as it would go. "I swear to God, we swept that house and cleaned it and bolted it up, and brought the keys with us... We threw them away afterwards. I was full of life in those days, my cheeks as red as that..." I turned and found that she was pointing to the colour of the bedding. And when I asked her about what she had brought with her she said, "We sold everything and bought the corrugated iron to build a shelter with."

Ilham

"We were all born in the camp, except for my big brother, he was born in Palestine. My mother is Lebanese, from Qantara; at the moment she's with my father in Saudi Arabia."

"One brother is in Libya, one in London, one martyred, and Tha'ir is still small. There are four of us girls. My big sister teaches with the agency;[1] after what happened in Sidon in June 1976 she got a journalist's license, but then she began to get scared of going to Beirut, from the blockades, so she left university and married someone from the [West] Bank. My sister Iftikhar," she gestured towards the person peeling the potatoes, "is a teacher at UNRWA. She's married, but her husband works on Das in Abu Dhabi. That's an island only men are allowed to go to. There's one guy who came back from the island having lost his mind. The workers on the island get a holiday every three months—they all leave to see their wives. When my wife's husband comes they go and live in the village of

We're here by the grace of the prophet Qasim, that's all, for this is his land after all. We're living on his land, and the shells don't come down on the camp because the prophet Qasim protects us; the bombs always fall around us, but not on the camp... By God if they opened the road to Palestine I would head there like a sprinter, I would go straight to the house, I don't need anyone to show me the way to my house" (*The Dream* 46-47).

EXTRACT II

RESEARCH

Ain Helweh

Thursday, April 3, 1980

"April is like the barefoot bride..." said Muzayin, "I came to return the pack of powder that I borrowed, I didn't know you had guests." She looked at the wooden store-cupboard and studied the picture stuck on its door (a map of Lebanon that looked as though it had been cut out of a school textbook).

Then she laughed, child-like. "Yeaheh," she said, amazed, "on a map Lebanon looks like a plump woman... What are you lot cooking today? I've got yesterday's lentil soup."

As for Ilham (goodness how she resembled Khadija in [my] novel *Notices on a City that was Living Before the War*), she was still in her long, blue nightdress, completely absorbed by her cigarette, disguising some of the diffidence brought on by our sudden arrival this morning with a close friend of hers.

Muzayin was amusing herself looking through an album of pictures. Ilham's elder sister had returned carrying vegetables from the market and sat down to peel the potatoes. A little while later, their old grandmother came in and sat, watching with interest. The oil heater is glowing, the smell of coffee lingers, its steam rising from the cups. Rain raps on the window panes of the room. I feel warm and relaxed, and for the first time that I am in an atmosphere of intimacy. I am deliberately silent. Everyone looks inquiringly at everyone else, uneasy.

Ilham, trying to break the silence with a joke on her grandmother's deafness, said, "This old hag, a veritable daughter of sin, has married three times." and she laughed, turning to the friend who had brought us here. "And us? We don't even get our turn once. I

The Dream: Diary of a Film *

EXTRACT I

RESEARCH

al-Qasimiyya
Wednesday, April 2, 1980

Umm Qasim said: "Al-Khaliseh, I remember it as if it were a dream. I am 37 years old. We are like despair, we've been through many phases and we've seen nothing."

No sooner had we entered Umm Qasim's home than another woman rushed in from behind us, terrified, thinking that this strange arrival of ours could have only one explanation; an accident of some kind, bad news, somebody martyred or something. But having made them swear on the Sublime Faith as to our real intent, she embarked headlong into talk. "My name's Umm Nimr. We want you to show and tell with your films how oppressed we are, and how nobody wishes us well. We don't like foreigners to see us so that they cannot gloat over our misfortune... God will find a way for us."

"If it hadn't been for the village leader Ahmed Kamil al-Husayn we would never have got out of al-Khaliseh...! I have three children, two of them are in Germany, they wash dishes for a living. But then so what? Do you think they'd ever have worked with pen and ink? The third is in Libya, I swear to God, the one in Germany never even got me a pair of shoes." She laughs. "But God has not let us go thirsty. When he was here I used to tell him, 'Watch it Hasan! God's wrath will be upon you. So you're still asleep are you?' And then he would tell me, 'Leave me to sleep or I'll shoot you.'" Laughter all round from the warm, cheerful family scene. "The one in Libya hasn't been back since the day Za'tar fell. My two siblings and my sister's seven children were all lost in Za'tar."

"I swear my son, my heart is in suspense, like Jebel al-Mulut.

---

* *Alif: Journal of Comparative Poetics* thanks the author for permission to translate extracts from Muhammad Malas, *Al-Manam : Mufakkirat film* (Beirut: Al-Adab, 1988).

front of the camera several pages and a few months later. And it is not only Malas's relationship with the subject that we see changing under the camera's influence; the people change their stories, some unconsciously, some perhaps intentionally. These incidents constitute just one of the more easily distinguishable ways in which Malas gradually builds up a complex and subtle picture of what one might call the psychology of dispossession; the daily reality behind those slogans about nationhood, freedom, land and resistance, for people who have lost all of these things except their recourse to the last.

My choice of extracts has been determined above all by the way in which they illustrate the innumerable elements that go towards building this picture of dispossession in the reader's mind. I chose to concentrate on this because it seemed to encapsulate more eloquently than any analysis could, what is important and special about Malas's work. The most striking of these building blocks is the obvious and unequivocal symbolism of the dreams we are made party to. Objectivity is not an issue here because how the dreams may have been distorted in the telling is itself revealing. Then there is Malas's response to the dreams as, for each, he describes how he comes to visualize his representation of it on film. More generally too, we see Malas's continual searching for some intellectual rationale to his approach to the subject, while the matter directs him of its own volition and forges its own shape. Through these few identifiable elements and many more, we encounter one, albeit intense, version of those clichés about life's diversity and paradoxes; that all too familiar list where humour is contrasted with misery, despair balanced by hope, the mundanity of day-to-day existence punctuated with surreal episodes that are more dream-like than any dream, the strength of the spirit seen face to face with paralyzing frailty, and finally the daily confrontation of life with death. Nonetheless, I hope that these extracts are enough to show that Malas's vision, and the way in which he presents his encounter with the people of the camps, makes one forget these clichés about humanity and just see and feel it for what it is.

NOTES

1 *Jeune Afrique*, 18 - 24 Nov. 1993, pp. 58 - 59 (my trans.).

2 All citations from Malas, unless otherwise indicated, are from interviews with him I conducted in April 1994 in Damascus.

3 "Interview." [I am not worried about censorship, I know how to dodge it], *Le Courrier*, 1st Feb., 1993.

behind the siege lines. But Malas's story with *The Dream* was still not over. Too much material had been left unused for him to be able to rest on the subject, and he set about putting his notes, his memories and the transcripts of countless interviews, (some on film, some just audiotapes recorded in the research periods), into book form. This became *Al Manam: Mufakirrat Film* (The Dream: Diary of a Film), Malas's tribute to all the camp people.

Malas's first inspiration was his choice of subject matter—something that, as he explains in the book's prologue, was not at first evident—for the dream is a subject that quickly lends itself to intimacy and failing that, to an inadvertent revelation of the self at the very least. Fusing their own words with his narrative, Malas presents the dispossessed Palestinians from a new perspective; by delving into their subconscious, he touches stories and histories that belong to a realm beyond the bounds of censorship, ideology or even self-consciousness.

There are many levels on which this is a unique and profound work. Malas is at once a documentary observer, fighting to keep personal political bias from his work, and a creative filmmaker, responding to his subject matter on a deeply emotional and instinctive level, where any semblance of objectivity is abandoned. We see this happening as he shifts twice from the relatively removed process of researching his material, to the periods of shooting. As long as he is researching, he is there simply to meet people and record their stories and dreams, but once his own creativity comes into play with the shooting of the film, Malas becomes more and more deeply and personally involved in the stories and the people who tell them, until finally we see him setting up scenes and calling in extras, more as one would expect of a feature-film maker than one documenting reality. But he is the first to notice the transformation that is taking place, and with real curiosity he pushes on, exploring the supposed boundaries between fact and fiction, art and reality, documentary and creativity. As the examples of so many little episodes build up into the body of work that makes the book, we are forced to re-examine our own preconceptions about the things so many of us claim to live by; what is truth, and what is fact, and what exactly is the relationship between them?

As some of the following extracts bear witness, the reader is often taken through a first meeting with a character—his or her story, an account of some dream—only to hear the same stories told again in

self-indulgent work, it is not only Malas's unmistakable talent that saves him. For his experiences are shared, to a greater or lesser extent, with a whole generation of Arabs. "I provide a testimony for my generation," he claims, "a generation that is always living with loss; the loss of justice, freedom and perhaps, most importantly, the loss of a birthplace. In all our defeats we have lost hope. My voice speaks for this generation."

He is careful, however, not to mistake this shared sense of loss that pervades all his work, for some role that he may be perceived to play in what people like to see as an Arab Cinema. Indeed Malas does not believe even in the concept of the "Arab" Film.

> Yes we have this shared sense of loss, with which so many cinema makers in the Arab world work with great sensitivity, sincerity and beauty, but a Cinema is a whole industry involving not just its production, but its marketing, distribution, the audiences it aims at and so on. It does take on the character of its locality; there are Egyptian films, Tunisian films, Moroccan films, and so on, but there is no quintessential Arab film. I have made films with an obvious Syrian character, but they are not even a representative part of the Syrian film industry. Likewise the Carthage film festival, which represents usually the less commercial side of Arab film, is the festival not of Arab film but simply of the films from Arab countries.

Malas is known mostly for his feature films, but one documentary he made has also won great acclaim, both in the Arab world, among those lucky enough to have seen a copy, and in Europe where the film has been shown on television in England and France. *The Dream* is a documentary in which Malas interviews Palestinians of the refugee camps around Beirut about their dreams. He did the research and the filming in 1980 and 1981. A year later, many of those he had made friends with were killed in the massacres of Sabra and Chatila while Lebanon was under Israeli occupation. Malas found himself paralyzed, unable to complete the editing of the film. At last, in 1986, hours of footage were slimmed down to a mere forty five minutes of final cut, and before it was officially screened, a video of the film was smuggled to those friends still surviving in the camps

him some of the things he has lost. But he can only do this through a story that holds great resonance for himself.

Cinema was an early choice for Malas:

> Very early on I saw that it was a force whose capacity could be harnessed for other possibilities. It is a force that matches most of the things that I hold dear to me, that I love... But my story with film is a story of lost love, a love that has deserted, fled. This is what drives me, for we all revere and search for those things we have lost.

His two acclaimed feature films, *Dreams of the City* (Ahlam al-Madina, 1984) and *The Night* (1991) are films where the sentiment is highly autobiographical. Both are seen through the eyes of a child, with whom Malas clearly identifies. In the more recent of the two films this lead part is actually played by his son, Omar Malas, whose character tries to reconstruct his dead father's story, amid the ruins of Quneitra, his home village (and Malas' birthplace), raised to the ground by Israelis in 1967. Malas is clear about the relationship between the tragedies that have befallen him and his films;

> Had Quneitra not gone, had I not lost my father when I was seven, there would be no *The Night* I could even go so far as to say that had life not been so full of things lost I would have had no need to make films or write at all.

But he does feel the pain of loss, and thus struggles to create out of it some sort of aesthetic medium through whose beauty the audience can share in this pain. And here we come to the core of what drives the director and what should preserve him from the dangers to which his contemporaries have succumbed; as he put it himself,

> What made me chose to express myself through an artistic medium was the desire to make my audience feel my loss as I feel it. Sometimes I do not even really care whether my film *The Night* has turned out to be a good film or a beautiful film or any of those things. All that I care for in this film is to find my birthplace.

While for many filmmakers, this might make for nauseatingly

southern Algeria disguised as an Arab horseman—seemed to have been chosen for its capacity to provoke the interest of European audiences."[1]

According to Tebib, Malas's *The Night* (Al Layl, 1991) was the only exception to this at Valencia.

Malas has plenty to say about the frustrations of making films that are rarely seen by the people for whom they are made. Although there is a policy on the part of the Syrian ministry of culture to finance the films of the best Syrian directors, however sensitive the subject matter, these films are rarely shown in Syria: for example Malas' film *The Night* won the Tanit d'Or in Carthage in 1992 and the Syrian film world basked in the reflected glory of this triumph, yet the film was never screened in Syria's own film festivals. Osama Muhammad's *Le Toile de Jour*, 1987, had a similar experience when it won first prize at Valencia; it, too, was never shown in Syria itself.

But even if one discounts those films that the authorities deliberately keep out of the way, what gets between most Arab makers of "art" films and commercial distribution in the Arab world appears to be an Egyptian monopoly of the market. Malas is not the only one to talk bitterly of Egypt's long-earned, but now ruthlessly protected monopoly of commercial distribution, blaming it for many of the problems with Arab cinema. Elias Tebib endorses this criticism in his outline of the frustrations that are driving the younger generation towards Europe.

Malas is not, however, unduly bothered by the more familiar kind of censorship that most Arab regimes impose on their filmmakers, writers and other artists. He even describes the editing that is done on a screenplay or on the final cut as a gift in some cases. "It forces one to look for new and more interesting structures through which to speak," he says.[2] "Both the film makers and their audiences are, by necessity, given the opportunity to work with feeling. We have to make people smell the scent of things without being spoon-fed." And in another interview with *Le Courrier* in February 1993, he said simply, "je n'ai pas peur de la censure, je sais comment l'éviter."[3]

Perhaps what gives Malas the strength to resist the temptations that Tebib accuses so many other directors of giving into is that each of his works is, above all, one stage on a very personal journey. Malas tries to communicate with his audiences because he wants them to experience a part of his own journey, to recapture and examine with

The Dream: Extracts from a Film Diary

Muhammad Malas

Introduced and translated by Rebecca Porteous

Muhammad Malas feels that he is of the generation of the dispossessed. The theme of dispossession is, in one form or another, central to all of his work, but nowhere does he scrutinize the phenomenon as minutely as he does in his work for the documentary film *The Dream* (Al-Manam). When circumstances prevented Malas from completing the film as he would have wished, his commitment to the people and the subject they represented led him to write *Al Manam, Mufakkirat Film* (The Dream: Diary of a Film, [Beirut: Dar al-Adab, 1988]). This book is created and shaped by the subject of dispossession. Combined with Malas's integrity—one of his qualities most appreciated by critics—commitment and vision, this makes it a valuable document which points to the many ways in which these three elements are at play in all of Malas's film making.

Reviewing the Arab contributions at the 1993 Valencia film festival, Elias Tebib singled out Malas from the crowd of today's Arab makers of experimental and art films. Without blaming them in the least, Tebib explained how most Arab "art" film directors, frustrated with never being commercially distributed in the Arab world, choose subjects and portrayals of themselves that will seduce European audiences. Correctly, he argued, they see what is in reality a perverse sort of inverse orientalism as their only chance for real exposure. But Tebib also implied that in so doing, this new generation of directors are selling themselves short. "Thus..." he wrote,

> ...I saw that in Algeria's entry, *Errances* by Djaafar Damardji, no more than ten percent of the dialogue was in Arabic; the rest of the time all the actors expressed themselves in French. Even the film's subject matter—the life of Isabel Eberhardt, that European mystic fascinated by Islam to the point of settling in

In this way they wanted to educate the public and to have a positive influence on the social evolution of the country. Popular protests against the government contributed in their turn to the encouragement of the social criticism movement born in the milieu of Iraqi filmmakers. These social criticism films are the beginning of a new trend in cinematographic expression in the Iraqi cinema.

The films succeeded in showing the conflicts present under the different regimes, and were considered in their day as revolutionary films, as much because of their subject matter as because they were made at all. They provide a new analytical instrument for the period under consideration.

NOTES

1 Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours* (Paris: Editions Flammarion, 1959) 491.

2 Mohamed Dawud, "Muntij film *Sa'id effendi* yarwi safha min tarikh al cinima al-'Iraqiyya", in *Al-idha'a wa al-telvision,* Baghdad, no. 262 (1978) : 24.

3 Ali Wardi, *Lamahat ijtima'iyya min tarikh al-'Iraq al-hadith,* vol. 5 (Baghdad: Al-Ma'arif Press, 1977) 34.

real Iraq without stressing the poor neighborhoods but by presenting beautiful scenes of Baghdad instead while following the hero on his way to market to buy presents for his beloved Zakiya.

b) *The Conductor* of Ja'far Ali is a mid-length film (55 minutes long), produced in 1967, which tries to describe the life of a bus conductor and to present his daily problems: work, family, poverty. Starting from a base of realism, the author aims to portray in a general way the problems of the lower classes. But once again, the film can only document. It is reportage without dramatic development. It seems that no solution was imaginable that would allow people to escape this poverty, for the questions were not asked in a way that would require a thoughtful answer. This General Cinema and Theater Agency production ended in failure like all those which that Agency sponsored later.

c) *The Turning Point* (1974) of Ja'far Ali marks the return of private production after an interruption of several years. The subject of the film is taken from the novel *Khamsat aswat* (Five Voices) of Ga'ib Toma Farman and describes the period of the monarchy through the contradictions of the intellectuals. With many protagonists, it portrays the various problems of that period: prostitution, corruption, ambition, hypocrisy, opportunism, and so on, in contrast to the ideological rise of the Revolution, to commitment, and to anarchism. All this takes place under English colonialism with its influence on the life of the people, the foreign exploitation of oil, and the alliance of local reactionaries with foreign powers. *The Turning Point* is the change which is desired by all the people and the intellectuals and which is accomplished by the 1958 revolution.

To give greater resonance to this success, the director brings into the film the nationalization of the oil industry in 1972, although this occurred after the publication of the novel. The historical and political demonstration is accompanied by numerous flashbacks which help reconstruct events and trace the contemporary history of the country (albeit sometimes in too optimistic a manner).

In this group of films (*Sa'id Effendi*, *The Night Watchman*, *The Conductor*, and *The Turning Point*) there are some symbols which have a well-defined character and which were well understood by the majority of viewers. These films, with their social commitment, denouncing flagrant injustices (the monarchy, class conflict, poverty) and demanding reforms, became extremely popular and well-attended. The fact that some directors chose these themes is itself meaningful.

turbulence that followed the Revolution created obstacles for the harmonious development of cinematographic production. With this film, lady luck rang a second time at the door of Iraqi cinema: after *Sa'id Effendi* in 1957, there appeared a new testimony to this social realism which seems recurrently to bud and to be ready to blossom in Iraqi cinema.

The director Khalil Shawqi adapted a novel by Qasim Hawal in which relations of class and money combine with the backward precepts of tradition to make life unhappy for the two heroes, the night watchman and his beloved, the widow Zakiya. *The Night Watchman* belongs to a typically Iraqi expression, a sort of ongoing idiomatic particularism. Zakiya, because she is a widow, is rejected by society, and Hamid, the night watchman, does not have the right to love such a woman because of their different social statuses. The night watchman is a chaste individual, living in a society which has not only its prohibitions and its taboos, but also its values and traditions.

The theme is infused with a reality strongly flavored by an overwhelming inheritance of concepts and prejudices, but also of worthwhile feelings such as self-control, wisdom, honor (whether suitable or not). In a masculine society, the desirable woman, the woman-as-object, and the woman-as-friend are almost completely absent. From this triple absence is born a sublime, platonic, idealized love.

The first merit of the film, expressed in the title, is that the protagonist is defined first of all by his occupation (in this immense part of the world, we know what "having a job" means in terms of subsistence). Onto the description of this occupation is grafted a love story. This is not only to create a narrative line which would draw the spectators into a comedy and distract their attention from their genuine problems. On the contrary, this requires the Arab public to consider what must remain for it one of the most significant social problems—relations between men and women, and the scandal, the anathema even, of love outside marriage, because of the heavy sexual oppression which family and religious traditions bring to bear on the woman and which make love not approved by the family or the society (village or neighborhood), a crime punished in the most severe manner.

The melodramatic tone of the story is not adequately balanced by the directing style, but the work truly evokes the quality of social reality. The film's realism upset the Iraqi bourgeoisie, especially when the film was shown abroad; they felt the film could have shown the

Beyond the historical context, the interest of the work lies in the virulent criticism of a certain social climate. The film takes up the daily problems of the life of the Baghdad schoolteachers: expensive rents, unemployment, and poverty, in a very tense social context. The sober esthetics is reminiscent of the famous *Bicycle Thief* of Vittorio de Sica.

Sa'id Effendi is not a documentary, but through the story the film synthesizes the genuine problems of the unemployed, shows the remaining openings, and denounces the illusory character of certain promises.[3]

The film was very successful when it was shown in 1957, especially because its critical attitude was appreciated in these last years of the monarchy. Its socio-political impact and its popular success were due to several factors:

— The use of many actors famous for their talent and their cultural level, such as Youssef al Any, Ja'far al *Sa'id* , etc.

— The detailed description of social relations in the lower class neighborhoods of Baghdad, which managed to convey realistically the city's atmosphere.

— The description of the atmosphere in the actual sites of the events, such as the narrow alleys of the old city of Baghdad, "al-Hyderkhana".

— the depiction of the political circumstances and the anger of the people against the monarchy at that time.

Sa'id Effendi was one of the first efforts to make a film with an ideological goal, and not exclusively a commercial one. Thanks to this work, the new national cinema was born and could have given birth in turn to a new trend in various forms. The film was truly an event signaling the beginning of a new trend. With *Sa'id Effendi*, Iraqi cinema nearly found the true voice of an authentic social realism inspired by one of the richest periods in the modern history of Iraq.

II. The Social Trend

Among the other directors representing the social trend in Iraqi cinema, we should mention Khalil Shawqi, *The Night Watchman*, (Al-Haris, 1968) and Ja'far Ali, *The Conductor* (Al Jaby, 1969), and *The Turning Point* (Al-Mun'ataf, 1974).

a) *The Night Watchman* illustrates this central period in Iraqi history: the Revolution and its failure. The period of political

social current in Iraqi cinema. Strongly influenced by the Italian Neo-realist style, and despite the few resources available, the director was able to show the daily life of Baghdad and "the hesitations and modest pleasures of a bureaucrat."[1] Getting away from studio interiors, conventional scripts, and theatrical attitudes, K. Hassani used the streets of Baghdad to film a realistic and dense documentary subject.

However, the making of this film encountered certain difficulties. The first obstacle was the refusal of the Baghdad studio to rent its facilities. This nearly amounted, in fact, to prohibiting the work, given the lack of alternative facilities. The producer, Abdel Karim Hedi,[2] went ahead to buy all the necessary technical equipment from abroad (this was a private sector production).

Despite the hostile attitude of the authorities, the filmmakers were able to rent a house in an old neighborhood of Baghdad that served as the setting for the filming during the following year and a half. One of the many problems that slowed down the making of *Sa'id Effendi* was finding an actress. Local traditions forbade any Iraqi woman from appearing on the screen (this was at the end of the period of British influence). The director was thus obliged to give the female lead to his American wife, who did not know Arabic. When the filming was completed, the role had to be entirely dubbed. Many exposed reels accumulated, but the Baghdad Studio refused to develop them. With the heat, the film was threatened by deterioration. But it was saved thanks to the idea the producer had to keep it in a refrigerator until, after much persuasion, the Studio finally agreed to apply the latest techniques to it.

This work surely marked an attempt at esthetic effect and a new approach to reality which is surprising in the context of an Iraqi cinematographic production based on artifice and fiction. This film describes the precise socio-political moment when the British occupation chased the Turks out of Iraq. The growing influence of the *effendiyas* worried the new occupation forces. These *effendiyas* (former officials and officers in the Ottoman administration and army, stripped of their prerogatives) were a real danger for the English who tried to buy them into acquiescence by granting them "interesting" jobs and by returning to them part of their old privileges. The *effendiyas*—the intellectuals—had a great deal of influence on the Iraqi people because of their knowledge and their previous positions, and they were ostensibly present in the cafés and other public places.

Social Criticism in Iraqi Cinema

Shakir Nouri *

Translated by Nicholas Hopkins

The social criticism films deal with certain problems characteristic of Iraqi society. The main themes are marriage, divorce, dowry, prostitution, alcoholism, poverty, and unemployment. However, this genre remains rare in the national production which is essentially dominated by the affectations already mentioned. This style of non-melodramatic social films is represented by a few excellent works, which we have to situate in the political-social context in which they were made.

1. The Neo-Realist Style: *Sa'id Effendi*

Filmed in 1957, when the Hashemite monarchy was in decline, the work of Kameran Hassani, *Sa'id Effendi*, marks the birth of the

---

* The section translated here is from the last of the three major sections of the book. The first section deals with the social and cultural background of Iraqi cinema, while the second covers the organization of production and distribution, including also some information on audience reaction. In the third section, Nouri highlights some of the films produced in Iraq. He identifies three phases: melodramatic films, films of social criticism, and ideologically oriented films. The section translated here analyzes the films of this middle phase. The book also contains some comments on censorship, an annotated filmography of Iraqi filmmaking, brief biographies of directors, and translations of official texts. [Translator's Note].

* *Alif: Journal of Comparative Poetics* thanks the publisher for permission to translate Shakir Nouri's *A la recherche du cinéma irakien: histoire, infrastructure, filmographie 1945-1985* (Paris: Editions L'Harmattan, 1986) 128-133.

17 Latifa al-Zayat, Al-*Bab al-Maftuh*, 266.

18 Ibid. 209-211.

19 Latifa al-Zayat, "On Political Commitment and Feminist Writing," 139.

20 Al-Zayat, *Al-Bab al-Maftuh*, 352

21 Latifa al-Zayat, "On Political Commitment and Feminist Writing," 145.

22 Douglas R. Magrath, "Arabic Fiction: Tradition, Modernism and Social Change," *The Muslim World*, vol. 4 (1984) 197.

23 Ibid. 196.

24 Taha Hussein, *The Call of the Curlew*, translated by A.B. As-Safi (Leiden: Brill Press, 1980) 4.

25 Ibid. 10.

26 Ibid. 23.

27 Ibid. 52. Gabir, in the film, since Nasir was the name of the Egyptian president at the time the film was produced!

28 Ibid. 59.

29 Ibid. 79.

30 Ibid. 115.

31 Ibid. 130.

32 Shoukri Ayad, "Yahia al-Taher Abdullah: the Short Story Writer," [In Arabic] *Khatwa*, vol. 3 (1983) 5.

33 Taha Wady, "The Realism of the Novel and The World of *al-Tawq wa al-Aswira*,"[In Arabic] *Khatwa*, vol. 3 (1983) 32.

34 Yahia al-Taher Abdullah, *Al-Kitabat al-Kamilla* (Cairo: Dar al-Mustakbal al-'Arabi, 1994) 345.

35 Mohamed Shebl, "Strawberry Bore," *Al Ahram Weekly* (28 July-3 August, 1994) 10.

36 Yahia al-Taher Abdullah, *Al-Kitabat al-Kamilla*, 364,365.

37 Ibid. 409.

granddaughter (at the hands of her uncle) before her very eyes, and is prevented from rescuing her by a compelling inner "faith."

It thus becomes evident that in many situations it is the meek acceptance and passivity of women that causes their entrapment in specific social roles. It is equally essential to analyze this tendency as it is to expose the situations through which women are forced to feel and exist as if they were the "weaker" sex. At the same time, by revealing the qualities of shrewdness, perseverance and power of will on the part of the female protagonists who are faced with societal pressures, the works urge a radical revision of the ideology that continues to inflict injustice and restriction on females in the Arab world.

NOTES

1 Margot Badran and Miriam Cooke, *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing* (Indianapolis: Indiana University Press, 1990) xv.

2 Ibid. xxx.

3 Neil Sinyard, *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation* (New York: St. Martin's Press, 1986) vii.

4 Latifa al-Zayat (Interview), "On Political Commitment and Feminist Writing" [In Arabic] *Alif*, No. 10 (1980) 134.

5 See Ferial Ghazoul, "The Ideology of Narrative Structure: Latifa al-Zayat as an example," [In Arabic] *Fusul*, vol. 12, No. 1 (Spring: 1993) 113.

6 Latifa al-Zayat, *Al-Bab al-Maftuh* [The Open Door] (Cairo: The Anglo-Egyptian Press, 1960) 15.

7 Ibid. 42.

8 Kamal Ramzi, "The Longing for Freedom is Still Throbbing with Life," [In Arabic] *Adab wa-naqd* 106 (June 1994) 64.

9 Al-Zayat, *Al-Bab al-Maftuh*, 50.

10 Ibid. 21.

11 Ferial Ghazoul, "The Ideology of Narrative Structure—Latifa al-Zayat as an example," 118.

12 Al-Zayat, *Al-Bab al-Maftuh*, 130.

13 Ibid.131.

14 Ibid.149.

15 Kamal Ramzi, "The Longing for Freedom is Still Throbbing with Life," 66.

16 Latifa al-Zayat, "On Political Commitment and Feminist Writing," 134.

the backwardness of women as a result of seclusion and lack of education. Through their works, the three writers reject imposed patterns of thought and oppose the silencing of women, by opening up the feminist discourse and allowing its complexity to emerge.

In drawing analogies between the chosen literary texts and their filmic adaptations, I have tried to stress the notion that adapting a literary text for the screen is essentially an act of literary interpretation. Like a critical essay, the film adaptations have selected some episodes, excluded others and offered preferred alternatives. As creative directors, both Barakat and Bishara have, to a great extent, demonstrated a loyal, intellectual adherence to the themes of the authors. By focusing on specific parts of the novels, they have succeeded in throwing new light upon the originals, rather than presenting a shapeless inclusiveness or a simple pictorialization of the complete works. This is evident in their intelligent use of cinematic techniques such as expansion and contraction of detail, imaginative flights about the characters, cross-cutting, and altered endings (with the exception of the ending of *The Open Door* which al-Zayat finds unsuitable). In such a way, they bring the novels to vivid visual and dramatic life and enrich their appreciation.

Through the critical review of the chosen literary works and filmic representations, the dilemma of Arab women emerges as a condition not only imposed by a discriminative society but in many cases by women upon themselves. As we have seen in *The Open Door,* Laila's mother has no role whatsoever except to obey the father's every command and to shed useless tears in the face of extraordinary situations. She is powerless to stop his brutal physical and verbal attacks on the girl, and actually cannot imagine possessing such authority in the first place. A constant presence urging obedience and "doing the proper thing," it is the mother's submissive character that Laila adamantly resists in her declaration of independence.

The mother character is even more extreme in *The Call of The Curlew*, where Zahra allows her brother to banish the family from their home, and later brings about the murder of Hanadi at his hands. Her blind subservience to her brother deprives her of any ability to assert herself in the novel, although the film tries to lessen her infirmity to some extent. Blind respect for patriarchal control and adherence to tradition reaches its peak in *The Chain and the Bracelet,* with Hazina who bears the torture and starvation of her young

by his devilish appearance, the uncle understands that he has murdered Farha. Mustafa's attitude is more reasonable in the film, where he screams at al-Sa'ady that he had no proof that Farha had in fact voluntarily committed sin. He had wanted to learn the name of the man in order to kill him for seducing her! As the film draws towards its end, Mustafa's hysterical revelations express the social criticisms contained in the work, and contrast with his disposition in the novel (which is more tradition-oriented and inclined towards the punishment of Farha for staining his honor), as well as contrasting with al-Sa'ady's fanatical, headstrong desire to implement the traditional death sentence upon the "sinful" girl.

The film ends with a dramatic scene in which Mustafa screams at the stunned men gathered in his hut:

> For twenty years I've been away—twenty whole years! I thought I would return to find things changed. But I found everything just as it is—ignorant people living on superstition and nonsense! You have not absorbed the wealth or strength of the land. You have only internalized its waste and ruin!

In a fit of mental disorder, Mustafa demolishes the hut over the heads of the men and runs through them shouting threats and promises of revenge against the unknown enemy lurking in the village and breeding amongst its passages. The film ends with a long-shot of the paralyzed Mustafa lying in bed and Hazina with a lowered head, mechanically feeding the pigeons, a symbol of the motherland fatalistically mourning the return of the defeated son.

*   *   *

As regards the Arab feminist experience, the literary texts discussed in this paper have been examples of attempts to reveal the disadvantaged position in which women are systematically placed, and to question embedded patterns of dominant ideology and prescribed behavior. Drawing upon her own experiences as a young girl, Latifa al-Zayat offers an in-depth analysis of the inner struggle of her protagonist to shape a new ideology, in resistance to the three obstacles of sexism, class exploitation and imperialism. Taha Hussein and Yahia al-Taher Abdullah highlight the repressive traditions of rural life and

the eyes of young men upon her, Mustafa restricts her wanderings and her friendship with Sheikh Fadil's son. When the uncle receives a marriage request from al-Sa'ady, her cousin, who is passionately in love with Farha, he violently turns him out (bearing a bitter grudge against his mother for depriving Farha of her inheritance) and Farha is kept within the confines of the home.

But the uncle's efforts to protect her prove to be too late. Farha has lost her virginity to Sheik Fadil's son and is with child, as the experienced Hazina soon discovers. The old woman forgets her own acceptance of a similar sin, years before when she herself took Fahima to the temple with the full knowledge that she would lose her virginity to a man other than her husband. But that had been different. Fahima had been married. It was expected that she would be pregnant and even if the deed had been discovered, it would have been justified in the name of custom and legendary belief. But Farha's deed would soon be obvious to everyone as a glaring crime. The contradictions in society's attitudes are exposed when Hazina dutifully informs Mustafa, the girl's guardian.

The most horrific part of the story takes its inevitable course, when Farha's uncle buries the girl up to her neck in a back room after beating her mercilessly to reveal the name of her violator. He gives no thought to the fact that the girl herself had been an innocent victim. His hysterical concern is the discovery of the culprit, so that he may take revenge and hold his head high in the village. Farha begins to die a slow, torturous death. The film departs from the novel at this point, for the events of the latter are decidedly too hideous to be represented on screen. The novel recounts how al-Sa'ady, Farha's cousin, severs her head while she lies buried in the earth, and carries it to Mustafa at the hut, spitting on his face and leaving the bloody head in a bucket.[37] Mustafa is paralyzed and carried by the villagers to the home of Hazina, where he remains, an invalid like his father before him. History repeats itself in his fate and in Farha's deed which is similar to her mother's.

The film curbs the horror to some extent when al-Sa'ady rescues Farha and carries her out of the house, followed by the leaden eyes of the silent Hazina. The boy takes Farha to a deserted spot and gives her water to quench her thirst. But, despite his love for her, tradition proves to be too strong, and the boy puts an end to Farha's miserable existence, by severing her head, accomplished off-screen. He crosses the village to Mustafa's hut on the banks of the Nile, and

Al-Haddad does not kill Fahima. He nevertheless divorces her, much to the delight of his sister who has her eye on his inheritance. Fahima returns to her mother's home (al-Bishary has died) and duly gives birth to a daughter("Nabawiyya" in the novel, but "Farha"—meaning joy—in the film, at the request of Mustafa's letter, to "tease" Hazina, whose name means the opposite). Ironically however, the new-born girl brings tragedy instead of joy in her footsteps. Again the film intentionally juxtaposes festivity and mourning, when Fahima develops a fatal fever and dies in a sinister scene (after she is treated by an ignorant villager), immediately following the celebration of her daughter's birth. In the novel Fahima's death occurs some time later, but the film intensifies the grief by the rapid succession of the two disparate events.

Despite the succession of devastating tragedies dramatized in the film, Bishara's sensitive treatment saves the film from melodrama and bathos. No tragedy is over-dramatized or dwelled on for any longer than the novelist intended, and Bishara remains true to the short, emphatic scenes as they are rendered in the novel. Al-Bishary's death scene, for example, takes no more than a few seconds, reported by two shrill screams from Hazina and Fahima, whereupon the camera rapidly rises to display a flock of pigeons fluttering from a tree in fright at the high-pitched screeches. The scene is morbid, rapid and emphatic.

After Fahima's death, the aging, grief-stricken Hazina takes charge of her granddaughter, Farha, whose would-be father, al-Haddad, has died by setting fire to himself and his new wife, who had discovered the secret of his impotence. Al-Haddad's inheritance is appropriated by his malicious sister, the mother of al-Sa'ady, Farha's cousin in the eyes of everyone, since Fahima's visit to the temple had remained a buried secret, and Farha was acknowledged by all to be al-Haddad's child. The years pass and Farha grows into a smiling, beautiful young creature. Her constant companion is the young son of Sheikh Fadel, an old friend of the family. Hazina has grown senile over the years, nursing her pain over the long-lost son in far-off lands. But Mustafa returns suddenly, having decided to put an end to his voyages and to settle in the village. He meets with his mother and niece in a moving scene and fills the house with his shouts and laughter, with the emotionally deprived Farha following him everywhere. Mustafa builds a small hut on the banks of the Nile where the men gather to play cards and drink, and Farha helps out. Beginning to notice the signs of womanhood in the girl and observing

But when that fails, Hazina insists on a more radical solution. She takes Fahima to a certain temple containing a statue of the "god of fertility" and secretly frequented by childless women. The mother leaves the terrified girl at the gates to face the secret visit alone. Neither the film nor the novel overtly state exactly what occurs inside, but it is implied that a man impregnated Fahima. In the darkness, however, the girl believes it is the "god of fertility" who is approaching her, as stated in the novel.[36]

The sinister temple and the perverse custom connected with it, reflect the extent to which the villagers are affected by the elements of legend and superstition, even to the point of violating a sacred code of honor. Under the influence of these ingrained beliefs, the stolid Hazina actually leads her daughter to committing sin, like many other women seeking motherhood through the "legendary" medium of the temple. In the film Bishara portrays the scene in mime. Hazina, Fahima and the temple guardian perform silent gestures as if in a dream world, stressed by the dark reddish tints enveloping the scene. This particularly gloomy lighting and the sound of sharp drums imbues the scene with a horrific ritualistic effect.

The pregnant girl returns home to confront a furious husband and a composed, satisfied mother. Al-Haddad's fury soon subsides when Fahima swears secrecy to the whole affair, and in a deeply moving scene she subtly proceeds to knit him a fantastic tale of *jinns* and magical charms. The husband is spellbound and forgets his rage. Immediately, the image of Schehrazad and Shahriyar of a *Thousand and One Nights* springs to life, as the camera focuses on their faces in extreme close-up against the background of a pitch black sky and a full moon suspended between their profiles. Just as Schehrazad told her tales to ward off death, so does Fahima as she whispers in the darkness to her confused and dangerous husband. In adding such an evocative and visually symbolic scene, the film implies that there does exist an outlet for women, through intelligence and creativity, in spite of the threatening tide of repressive traditions. Despite the unforgivable crime she has knowingly committed, the girl is able to soothe the beast in al-Haddad and to have him at her command on that mysterious night. The film presents an angle in their relationship that the original story lacks, and the way this particular scene is filmed connotes the possible power of women over men through psychological and spiritual influence rather than through stubborn tests of strength.

characters are brought to life with an urgency that haunts one for days. The sad, sublime music introducing the film appropriately establishes the desolate atmosphere that remains with us, even while we hear Fahima's jolly voice-over singing a typical Sa'idi love-song. The film vividly pictures the villagers' traditional habits, evoked through successive picaresque scenes that serve to bring the world of the tale to life in a very sensual way. We see Fahima baking large loaves of bread at a clay oven, while Hazina applies kohl to her eyes, feeds the pigeons and makes tea in small cups. We see fishermen casting their nets into the Nile and village girls at the mill with their grain. Through the mundane lives of the Bishary family and the rest of the villagers, the film highlights the daily struggle to make ends meet and the superstitious beliefs that hold sway in the village. Sheik Harun, the holy man, is the subject of much awe among the people, and Hazina dutifully presents his close disciple, Yusuf Salim, with a humble packet of tobacco to give to the Sheikh in the hope that he may pray for the speedy return of Mustafa. Sheikh Harun becomes a symbol for the ignorant beliefs that dominate the minds of the villagers, who continue to provide him with meat and tobacco, despite their dire need, and to noisily celebrate his arrival.

Yahia al-Taher Abdullah subtly attacks the fanatic convictions that maintain the underdevelopment and impotence of the people. He parallels that social impotence with the physical impotence of al-Bishary, the invalid "head of the family" who can no longer earn his bread, and the sexual impotence of al-Haddad (the ironmonger) who becomes Fahima's husband. The impotence that the novel reveals in several forms is highlighted in the film where every celebration seems to contain an impending grief or underlying failure. The celebration of Sheikh Harun's arrival exposes the pathetic competition of the villagers to touch the Sheikh's donkey in order to receive his blessings and points to the futility and ignorance underlying the event. In the same way, the celebration of Fahima's wedding to al-Haddad, represented vividly and colorfully on screen, is followed by the girl's mortified discovery of her husband's impotence. The failures that emerge on the village level are parallel to the political failures that Mustafa reveals in his letters, as Palestine is overtaken by the "Jews" and the "English" continue to occupy the country.

Resorting to the aid of a holy man believed to have magic powers, Hazina obtains a potion that will supposedly release al-Haddad from his impotence, and secretly gives it to her daughter.

The events of *The Chain and the Bracelet* take place in al-Karnak, a small, secluded village situated in Upper Egypt, presented to us through the relationship of Bakhit al-Bishary's family with the rest of the village. The family consists of Hazina, the mother (whose name means the "grieved" or "mournful" one); Fahima, the daughter; Mustafa, the absent son; and al-Bishary himself, an aged and crippled old man. The mother's name evokes the underlying mood of the novel, which is one of grief and foreboding throughout. Hazina is a central figure, whose stoic presence occupies the heart of the novel and embodies the misery of the motherland under the yoke of poverty and political oppression. Mustafa, the distant, traveling son, forms the link between the primitive, isolated village in which his family lives and the external world of political and social upheavals. The character of Mustafa functions in the narrative so that, despite the novelist's total immersion in the rural life of traditional Upper Egypt and his in-depth involvement with its problems, the relationship between the local setting and the larger national and international context is established. Mustafa's short letters, the sole object of Hazina's hope and longing, provide insight into the conditions of the Arab world throughout the 1930s and 1940s and serve to locate the particular world evoked by Yahia al-Taher Abdullah within that larger context.[33]

Despite the fragmented, episodic structure of the novel, themes and characters are harmoniously integrated and described in a compact and acutely intense method, verging almost on a kind of poetic symbolism; so much so, that one episode may contain but a sentence or two, yet carry a multitude of connotations. The novel starts with one such episode, consisting of only two sentences (significantly, each episode, no matter how brief, has a title):

> The Absent One
>
> Mustafa left with the men to the Sudan,
> while still only a boy. A year passed and a second one
> was about to, and no news of the dear absent one.[34]

The sense of nostalgia and loss with which the novel opens continues to pervade the atmosphere of the tale right to the end.

The film (1986), directed by Khairi Bishara, has been cited by critics as "one of the best Egyptian films ever made."[35] Indeed, the novel's kaleidoscopic episodes are treated with a sustained intensity and an agonizing passion, hard to equal on screen. Events and

uncle discovers her dwelling at the engineer's country house (the film does not contain the trip to Cairo), and after some questioning of the neighboring villagers, he makes for the home of the engineer. As he and Amna emerge from the house, after the revelation of Hanadi's secret and the admittance of their mutual love, the old uncle confronts them at the gates. He dramatically aims a gun at Amna but her lover swerves around to shield her and gets killed instead. He dies in a highly emotional scene, while the old uncle runs off to be caught by the villagers. Ironically enough, Amna gets her revenge. Despite the rather melodramatic ending of the film, it definitely has more impact than the somewhat anti-climactic finale to the novel. The film gathers all the loose ends and brings them to an anticipated culmination by ensuring the just fate of the evil uncle and the wayward engineer. Considering the diverse nature of cinema spectators and their expectations, this type of sensational ending is more appropriate for the film audience—as compared to Taha Hussein's original version which ends the story rather disappointingly. The last shot of the film shows a dismal rural landscape, with a reverberating voice-over echoing the very last words of the novel.

* * *

"As far as I know, only one author has preceded Yahia al-Taher Abdullah in so intensely picturing the social life of Upper Egypt. That author is the renowned Taha Hussein, in his work *The Call of the Curlew*... I can confidently say that Yahia al-Taher emerges from this comparison worthy of great merit."[32] These are the words of Shoukri Ayad in his article in a special issue of the literary journal *Khatwa*, dedicated to the memory of Yahia al-Taher Abdullah and his works. Indeed Yahia al-Taher Abdullah's novel *The Chain and the Bracelet* and Taha Hussein's *The Call of the Curlew* compel a comparison. Both works are steeped in the harsh rural world of Upper Egypt, with its rigid codes of honor and ingrained superstitions, and are reflective of a deep sympathy for the tragic destinies of the women trapped in this overwhelming world of tradition and backwardness. However, Yahia al-Taher Abdullah's narrative context is decidedly more sinister than that of Taha Hussein's. In *The Chain and the Bracelet*, the customs criticized by Taha Hussein are revealed in their crudest, most awesome form: they become examples of the larger human dilemma suffered by the oppressed part of mankind.

lengthy flashback comes to a close, and brings us to the present moment. The opening scene of both the film and the novel is repeated to link with the chronological order of events. The scene conveys Amna's first night at the engineer's house, in waiting for his return, and his tentative attempt to seduce her like the others. But unlike the others, Amna does not prove to be an easy prey. While she is preoccupied with thoughts of revenge, the film works towards its particular end, by the inclusion of scenes of the old uncle interrogating Zahra as to the whereabouts of her daughter. Now a vague and broken woman, Zahra is oblivious to his threats. Infuriated by his obligation to return Amna's dowry to the bedouin, Gabir vows to undertake a search for the girl and subject her to his control once more.

Unable to undertake poisoning her sister's seducer, as she attempts to do in the film, Amna, following the advice of the crafty Zannuba, resorts to subtler, more feminine methods to bring him to his knees, by way of revenge. But in the process of taming him and controlling his violent passions, Amna begins to fall into the snares of a strange, contradictory relationship, as she admits to herself:

> When I awoke, I thought how to seduce this young man, to set him on fire, spoil his day; and when I went to bed I thought of the youth, to attract him only to push him away and give him no rest at night. In the meantime, I was obsessed by him, torn between compassion, sincerity, tenderness and cruelty.[30]

As time passes, Amna finds herself involuntarily falling in love with the engineer, and he begins to abandon his loose ways, vying for her attention and acceptance. The novel ends with Amna's departure with him to Cairo where she continues to tend to his needs at his parent's home. His marriage proposal follows shortly after, whereupon Amna reveals the secret of her sister's fate. Astounded, he decides that they must carry the burden of that secret together. The story ends with their silent pledge to remain together and the wistful call of the curlew in their ears. The engineer wonders, "The call of the curlew! Do you think that its song echoed like that when Hanadi fell into infinite solitude?" and his words end the novel.[31]

Unlike the author who allows love to triumph over revenge, the film director carries events along an altogether different course. The ending becomes a tragic rather than a romantic one. When Amna's

conscience, completely forgetting that he had committed a crime; delivered forever from the daze which shook him at the moment when he was heaping earth upon his victim,"[28] (and with the blessings of his sister for a prosperous journey!). Amna then abandons her mother and escapes to the Ma'mur's village. Unlike the novel, which makes no mention of the mother afterwards, the film ensures poetic justice when Zahra loses her mind and runs frantically through the village calling for her two daughters while the villagers look on in pity and leave her to her ravings.

The film stresses that the mother, by her submission to her brother's brutal manipulations, has actually been an accomplice in her daughter's murder, and has received her just punishment. The film also adds another scene (not included in the novel) as a further indication of the repressive traditions which the cruel uncle exploits to the full. Gabir is shown virtually selling his niece, Amna, to a young bedouin, calmly bargaining with him for the largest dowry possible. He even goes so far as to take a gold ring off the young man's finger to ensure completion of the agreed payment. The director intentionally includes the uncle in the events, contrary to the novel, for reasons concerning the ending of the screen play, which is drastically different from the novel, and in which the uncle will play a major role.

In the meanwhile, Amna has returned to work at the Ma'mur's house. She is haunted by the image of her murdered sister and by an overwhelming curiosity to see the man who had been the cause of Hanadi's fate and the object of her "love." She is able to befriend Sukkayna, the engineer's new maid, who takes her in and chats about her master. When he arrives suddenly, Amna hides in the kitchen, from where she secretly gets her first glimpse of the handsome man. But she is stunned when she sees him about to make love to the unobjecting maid. Amna realizes that "he has not cherished any memory nor has he kept any affection for Hanadi; he took his pleasure and sought love where he could and paid no heed to the evil he had committed or the sacrifice she had made for him."[29] From this moment onwards, Amna is bent on revenge for Hanadi's death. Her torment, described at length in the novel, is compacted in a moving scene on screen, when she makes for the spot of her sister's body and collapses, promising to take just revenge against her seducer.

Resorting to the aid of Zannuba, an experienced woman of notorious repute in the village, Amna is enabled to occupy Sukkayna's place at the engineer's house. At this point, Amna's

novel, the despotic uncle comes in search for them of his own accord, but in the film it is Zahra who unwittingly sends for him with the conviction that: "'a woman cannot live, be secure nor get along in life if she has neither father, brother nor husband to protect her.'"[26] Zahra of the novel forgets the mistreatment of the men who should have "protected" them according to the ingrained traditions—namely, her husband and her brother—but she is not as passive in the film. When her brother admonishes her for her daughter's deed, she confronts him with the bitter and ironic question of why he turned them out of their home and left them to their own fates in the first place. The film allows for this one—albeit faint—attempt at resistance on Zahra's part while the novel does not. Nevertheless, she never recognizes her own complicity in the very crime she is lamenting. There is no realization on her part as a woman that she could have refused her brother's orders and fared the better for it. Hanadi's sin is unpardonable in the cruel man's eyes, despite the fact that he is partly to blame for that sin. He leaves with the still unresisting woman and her daughters before dawn and stabs Hanadi to death in a graphic scene in the midst of the desert. The incessant call of the curlew coincides with his brutal deed while Amna looks on in horror, thinking:

> Your voice [that of the curlew] awakens not only me, but also my mother. Now she comes to her senses and asks her brother: "Did you do it Nasir?" Then, behold, she bursts into simple-minded tears, the tears of a completely submissive woman who has neither power nor ability to do anything but shed tears.[27]

Amna faints to the ground and wakes up to find herself in her old home in the village, surrounded by her mother and other women in black. In the film she wails for her dead sister, and Zahra answers her in sad tones: "It is God's wish." "God's wish or my uncle's wish?" retorts Amna through hot tears. "You killed Hanadi—both of you. May you feel the anguish and torment I am feeling now, mother." The camera of Wahid Farid succeeds in evoking the violent emotions passing through Amna by a series of slow, prolonged close-ups on her face. There is extensive use of shadow throughout the film to give the effect of intensity and emotional turbulence.

Upon recovering from her shock, Amna learns that her evil uncle has left to trade in the oases "with a calm soul and a clear

interspersed by the beautiful, resonating call of the curlew (a bird common to Egyptian villages and believed to bring luck to those who pray upon hearing its call). Amna addresses the curlew whom she invokes with the words: "Here I am, here I am, bird of my heart! Come close to me if such a thing is possible and keep me company if it is your nature to be close to people. Listen to me, speak to me, so that together we may evoke the tragedy to which we were witnesses...."[24] Following a short opening scene to be repeated later, Amna begins to return in memory to her carefree days as a child with her older sister Hanadi, an attractive young girl. But the happy times do not last for long when their wayward father is murdered in a scandal involving one of the women villagers. Zahra, the widowed mother, is confronted by her tyrannical brother who orders her to leave the village with her two daughters, to cover her shame and his own. Thus, in blind obedience to her brother's wishes, Zahra accepts exile. Seemingly a victim of one man's sinful ways and of another man's cruelty, in fact, she is a slave to her own misconception and masochism. The desperate family sets up in another village, where the young girls soon obtain work as maids in two wealthy households. Amna works in the home of the Ma'mur (the sub-prefect) where she becomes the companion of his young daughter, Khadiga.

The discrepancy between the situation of Amna and that of Khadiga is stressed by the novelist to highlight the injustice to women of Amna's status in general. Amna voices the novelist's underlying sympathy: "'I was to be with her [Khadiga] in her play, but not play with her; to accompany her to the *Kuttab* [school], but not learn with her; to be present with her when her private tutor came before sunset, but not to follow her lessons.'"[25] Nonetheless Khadiga and Amna soon become intimate friends. Hanadi's fate is sealed, however, when she returns to her mother, to reveal that she has lost her virginity to her employer, the young engineer. Zahra is astounded. Her daughter has violated a sacred tradition. The terrified mother leaves the village immediately, followed by an anxious Amna and a silent, guilty Hanadi. During each desolate journey, the camera emphasizes the dark silhouettes of the three women as they speedily trudge across the high hills, a visual technique which magnifies the force of their exile and isolation. Once again, it is a man, the young engineer, who brings ruin to their lives by taking advantage of the innocent girl who believes that he is in love with her. The unhappy family move to another village where they take refuge at the Umda's house. In the

hundreds of youth embarking for the raging city of Port Said, and awesome rows of militants marching along the platforms, a terrible sense of futility and shame overcomes her. The voice of an officer announcing the delay of all trains because of the priority given to trains to and from Port Said seems to expose Ramzi, her family, and above all herself. She suddenly sees them all in a new light, as selfish, hypocritical human beings. Her eyes wander among the crowds, moved by the knowledge that Hussein is among them, as he had informed her the day before. The sight of injured men and children injects sudden life into her. She drops the engagement ring in Ramzi's palm and runs ecstatically through the crowds, heedless of her parents' astonished calls. In a very dramatic shot, Hussein calls out to her and dozens of hands reach out to pull her onto the train, where she runs into the arms of Hussein to make for the front.

* * *

In *The Call of the Curlew*, Taha Hussein presents us, from a male perspective, with a female dilemma of a harsher kind. The setting is a primitive Egyptian village where, through the story of a poverty-stricken women and her two daughters, Hanadi and Amna, Taha Hussein exposes the mercilessly rigid traditions of rural life.[22] In many of his works, Hussein laments the traditional ignorance of women, especially concerning basic, modern medical practices, an ignorance which led to the death of his younger sister and to his own blindness at the age of two. He echoes the reformist thought of Qasim Amin, stressing that women must be educated and given training so that they can be proper managers of their homes and families.[23] In this particular work, Hussein concentrates on attacking the bad aspects of Eastern traditions and the arbitrary authority of men over women. He reveals the tragic fates of his female characters in a society that holds them in contempt and requires their blind submission to convention. The events of the filmic representation (1959), by the director Barakat, are fairly close in content to the original text. In the novel, events and characters are depicted by the younger sister Amna, the narrator-protagonist. In the film, her voice-over performs the same function as it comments on the course of events and on her own feelings throughout; this voice-over was a very popular cinematic technique during the 50s, particularly in Faten Hamama's films. In both the film and the novel, Amna recounts her story in flashback,

retreating into the darkness; a gesture reflective of her initial attempts at escapism. In contrast, the scenes involving Hussein and his liberating suggestions show Laila opening door after door, and letting the light flood in. The novel realizes its symbolic title when Laila finally rebels against the class-oriented ambitions of her family and the intellectual manipulation of Ramzi, by leaving for Port Said to join the greater rebellion of the people against the Triple Aggression of 1956. Ending in the same spirit as that of the opening pages, the novel comes full circle with moving scenes of collective, bitter-sweet celebration following the victory over imperialism. With political victory comes Laila's personal triumph over discrimination and injustice. She terminates her relationship with Ramzi and is united with Hussein as a true citizen and a complete woman. Through dramatic experiences and complicated turnings of fate, al-Zayat brings the protagonist to consciousness and maturity:

> Laila stopped and drew her hand from Hussein's and extended it in front of her in victory. And he realized that she had thrown away the engagement ring. He placed his hand on her shoulder and cried in a shaky, joyful voice: 'You are free. Free my love.' Laila lowered her arm and felt a beautiful calmness slowly envelope her body.[20]

Due to factors of time and to limited production capacities, the ending of the film is slightly altered, a change which al-Zayat criticizes:

> The ending of the film suffered an alteration which undermined the general meaning, for the liberation of Laila stems from the self and through the activism developed by that self, but in the film this development is to some extent dependent on a man (Hussein) which is exactly what I tried to avoid in the novel.[21]

Nevertheless, the collective, activist spirit emphasized by the novelist in the final chapters, emerges brilliantly and intensely on screen as the film draws towards its end. The last scene shows Laila and her family being led by Ramzi through the crowds at a train station. At his selfish, cowardly suggestion, Laila's father has agreed that they take refuge in Fayuom, far from the events of the war. As Laila watches

the crowds. Laila and her friends immediately enlist in the National Guard, but the heroine's growing enthusiasm is interrupted by Professor Ramzi's marriage proposal which goes straight to her father, who in turn, does not imagine asking for Laila's approval. Smothered with kisses by an excited and "relieved" mother, Laila asks in astonishment why no one had asked her opinion on the matter. But her question remains unheeded.

As the engagement arrangements take their course, Laila comes to realize that she has unwittingly evolved into the counterpart of Gamila, the cousin she had mercilessly criticized in the past. A dress like Gamila, a party like Gamila, and a husband imposed on her like Gamila. Laila's psychological shock is intensified when she hears Ramzi's reasons for marrying her: "'You are obedient and quiet, and you do what I tell you."[17] Ramzi's moral corruption is gradually revealed when he eyes Gamila lustily at the party, and when he advises Mahmoud to carry on a sexual affair with Sanaa whom his parents had refused as a wife for their son. Beginning to pierce Ramzi's poised intellectual exterior and to discover his immoral, self-centered nature, Laila warms to Hussein, who writes in one of his letters:

> You have become a symbol of all that I love in my homeland ... you do not trust me, I know. you are afraid of getting attached to me, of merging your identity with mine. But I love you and I want you to love me. I do not want you to merge your identity with mine, or with that of any other human being. I want you to have your own personal, independent identity and the self-confidence that emerges from that identity, not from others. Only then will you achieve happiness. For you are sad my dearest—sad, because the current of life in you has not died. It lives, struggling for freedom. So free yourself my love, and open the door wide towards life, and leave it open. And on that open road, you will find me waiting for you?[18]

The symbol of the open door which al-Zayat embeds in the novel is likewise used vividly and dramatically by Barakat on the screen.[19] In the face of oppression and external pressures, Laila is seen immediately closing the door of her room behind her and

right, Laila overcomes her first, most primitive obstacle—male *sexual* dominance and exploitation. 'Isam's attempted violation of Laila, and his actual violation of a servant girl after Laila escapes his clutches, is cinematically contrasted with an ensuing scene of Mahmoud injured on the battlefield and aided to safety by his *fidai* friend, Hussein. Again, Barakat deliberately contrasts the two symbolic situations, in an effort to highlight the discrepancies criticized by al-Zayat.

Laila's discovery of 'Isam's ongoing affair with the servant girl, which his sister and mother laughingly brush aside as a "man's business," coincides with the Great Fire of Cairo. Disaster hits the country at the same moment that Laila's young emotions are shattered, which stresses the identification of the heroine with the upheavals of the nation. As family and friends sadly watch the fire from the rooftops, it is Hussein, the *fidai*, who reassures Laila that: "This is not the end. We will make the end ourselves. I and Mahmoud and you, and all the people who love Egypt."[14] But Laila remains in a state of emotional and mental shock, enveloped in misery and distrust. On-location shots of sites that had actually been demolished by the fire are filmed by Barakat, focusing on the breakdown of the country and the disillusioned protagonist.[15] Mahmoud and Hussein are arrested along with all *fidais,* and Laila again retreats behind the closed door of her room, hiding under the sheets in total horror and apprehension. But the revolution comes and the *fidais* are freed. Hussein leaves prison and heads for Laila; yet his attempts to make her reciprocate his love are in vain. He leaves for Germany to complete his studies, leaving the fate of their relationship undecided.

Laila lives out her days at college trying to suppress her growing feelings for Hussein who sends her regular letters. In the meantime, her every action is registered and criticized by the arrogant, domineering Professor Ramzi, the epitome of male chauvinism and intellectual arrogance. His imposing attempts to "improve" her personality are in fact the disguised efforts of a cruel and insensitive man, to manipulate and shape her according to his own theories.[16] Laila detests his interferences but at the same time is lured into an extraordinary attraction towards him. Meanwhile, the backdrop of fast-moving political events is highlighted by the director in a very realistic way, using the interposition of newspaper headlines stating the refusal of the United States and Great Britain to sponsor the High Dam Project, while the awesome voice-over of President Nasser declares the nationalization of the Suez Canal followed by the roar of

she fails to understand but as she grows older, the novel states: "she came to understand, that by starting her menstruation she had become a woman and had entered a prison; a prison with fixed boundaries, and at the door stood her father, her brother and her mother ... while the imprisoned girl feels within herself an unprecedented strength, the strength of sudden growth, a raging strength seeking liberation...."[10]

Laila's euphoric emotions, reflective of the country's rise against oppression, contrast sharply with the narrow, backward vision adopted by the patriarchal society represented in her male-dominated family home, of young women as essentially unstable, helpless, sexually inclined beings needing protection from their own instincts until marriage. This idea is challenged in Laila's relationship with 'Isam, her young, sexually-minded cousin, son of a materialistic, bourgeois aunt who feigns illness to prevent him from enlisting in the army. He is the brother of Gamila, Laila's trivial, superficial cousin who submits to a loathsome marriage to a rich, pot-bellied old man. Despite her love for him, Laila adamantly resists'Isam's sexual advances, a reaction reflective of her resistance to the view of women as basically overpowered sexual objects, and as voiceless possessions to be moved from one male-dominated home to another, like 'Isam's sister.

Just as Laila is the opposite of Gamila, 'Isam is set against Mahmoud, his *fidai* cousin, who joins the liberation army despite the protestations of his conservative parents. The film strikingly contrasts the night of Gamila's engagement party, and the battle of the fighters on the borders of the Suez Canal. In the engagement party scene, the jubilant shaking of the tambourine accompanying the voluptuous dancer is filmed in a close-up which is then merged into a shot of explosive gunfire in the dark of the battlefield. Barakat cinematically juxtaposes the two conflicting scenes in order to stress the shallowness of the celebration as compared to the meaningfulness of the cause.[11] It is this contrast that the novelist builds up at length on the pages and which is compacted in this vivid way on screen. While 'Isam is preoccupied with eyeing Laila in a fit of jealousy as she converses with a male friend of the family during the party, the fighters struggle amidst danger. Following Laila into a room, 'Isam attempts to attack her sexually, screaming, "You are mine. You are my possession."[12] Laila violently shakes him off, crying: "I am no one's possession—neither yours nor anyone else's. I am a free person!"[13] The words become a symbol for Laila, a motto against all forms of sexual, social and political repression. In asserting this basic

commenting on the events. Laila's activism is emphasized from the outset. While young men rage outside, Laila runs through excited groups of girls confined within the school grounds. The headmistress voices the opinion that the novel seeks to undermine: "A women's sole occupation is motherhood. Her proper place, the home. Struggle and war are the domains of men only!"[7] Unlike the novel, where another girl argues against this, it is Laila as the heroine who takes a stand in the film. She faces the headmistress and demands that the school gates be opened and that the girls be allowed to participate in the demonstrations. Many girls shout in agreement and Laila gets her first taste of uninhibited self-expression, as she joins with the crowds. As the camera concentrates on her face with the skies as a background, loftiness is imparted to this young heroine.[8]

At home, however, her action is considered "scandalous." She is beaten mercilessly by her father, a typical male chauvinist, who laments that "I have lived to see the day my daughter is taking part in a demonstration." The ignorant customs that he upholds hinder his ability to consider any kind of action that resists or even goes beyond the traditional, accepted role for girls. Laila retreats behind her closed door, bewildered and painfully oppressed: "'of course I was wrong,' she says sarcastically to her brother! 'wrong to express my feelings like a human being. I forgot that I am not a human being. I'm only a girl—a woman.'"[9] In the novel, the reaction of Laila's family follows her arrival after the demonstration. But the film vividly juxtaposes the scenes of Laila ecstatically shouting, carried above the shoulders of her enthusiastic school mates and the shuddering silence of her parents at home when her cousin, Gamila, informs them. The alternation between the shots of collective, whole-hearted action on the streets, and the suffocating atmosphere of her home with the dreadful father awaiting her comeback strikes home. It is the former, liberated vision that the novel urges for women while it is the home, representing patriarchy and unlimited male control, that is being resisted as an ideological context.

A revealing scene, indicative of society's attitude towards women at the time, is the day on which Laila starts menstruation. The film does not contain the scene but it is significant for understanding Laila's dilemma. When Laila's mother informs her husband of the onset of the girl's menstruation, he breaks down asking God for assistance to protect Laila from sin and to get her married off. Watching them secretly, Laila is horrified at their reaction. At the time

much so that the spoken word in the latter is almost an exact replica of the written word in most scenes. This adherence to the exact words of the written source had been a specific request of the author who collaborated with Barakat and 'Iissa in setting the script of the film. The adaptability of the text to film points to the fineness of the original dialogue and its realistic interplay with the themes of which al-Zayat never loses sight. However, the shrewdness and beauty of the descriptive scenes, whether of events or personalities, is partly lost in the film which is naturally limited by the time span. For this reason I have chosen to point out some of the scenes that are recounted within the text and have been excluded from the film since they have particular relevance to the theme of woman's role and her plight in the face of societal pressures. And to do credit to the film and its excellent director, Barakat, I will focus on the intelligent changes undertaken by him to adapt al-Zayat's novel into film.

The novel starts by establishing the unstable political situation in Egypt preceding the July revolution of 1952 (the film is set in 1946 to be exact). This political scene forms the background to the events of Laila's life. It is a time of flourishing patriotism and active resistance to the British occupation of Egypt. Laila is introduced as a young, nervous, enthusiastic girl. She struggles in a man's world where traditions dictate her every move. Silently in revolt, she nourishes her desire for expression in the search for a revolutionary hero to act as her ideal. She finds her model in Mahmoud, her brother, who is shot in the leg during a demonstration. Unlike her parents who are enraged and mortified at his "rashness," Laila is elated and secretly wishes for the day when she too can stride through a demonstration and shout for her country's freedom. She proudly boasts of Mahmoud at school where her other idol is Miss Nawal, a strong, masculine type described in the book but not in the film. At this point, Laila subconsciously chooses a male-generated image to look up to while her own "feeble" female self hides itself behind the closed door of her room.[6]

Carrying us beyond the unsure, silently rebellious Laila with which the novel starts, the film (made in 1963) takes us straight into the thick of the fight. The opening shots show raging demonstrations, gunfire on the front, and men and women adjusting to military routine and training to carry weapons. Barakat imbues the film with a realistic quality by inserting documentary material showing the real-life demonstrations that swept Egypt at the time, with a deep voice-over

novel in much more interesting, esoteric areas—linguistic experimentation, mythological accretion, and psychological complexity.[3] For others, however, cinema was an enemy. It homogenized popular culture; it subdued art to industry, undermined the book and eroded literacy.

In its age of innocence, the film understandably wished to break away from the established forms of drama and novel and assert itself as a distinctive entertainment and art form in its own right. Nevertheless, it had to acknowledge a heavy dependence for its material on the adaptation of short stories, novels and plays. It also recognized a kinship with, and influence from, the narrative techniques of the novel. During its development in this century, the film has discovered many curious parallels with literature. It has wrestled with the same tensions between art and entertainment, escapism and reality. This article will deal with major attempts of the cinema to bring literary masterpieces to the screen in a popular form, concentrating on how far these films contribute to the critical point-of-view of their authors and how the plight of woman is conveyed through these cinematic adaptations.

In *The Open Door* Latifa al-Zayat presents a compelling feminist quest for self-discovery in the person of Laila, a young, middle-class, Egyptian girl whose keen perceptions and zest for a meaningful life come into a sharp conflict with the backward traditions upheld by her family and propagated by her patriarchal society. The novel elaborately follows Laila's experiences as they graduate from the personal to include the social and the political, and supports her desire to 'open the door' of her self, so to speak, against the relentless current of repressive customs inflicted upon women in her cultural milieu. Laila's relationships with the men in her life signify distinct periods in the formation of her personality and open up the feminist discourse to new paths, by directly paralleling the political events and upheavals of the age.[4] The novel juxtaposes activism and passivism, brave rejection and blind acceptance, in many forms, revealing that the revolutionary spirit and the will to sever restricting boundaries is the only solution to all personal, social and political maladies.[5]

The in-depth, articulate presentation of Laila's journey towards psychological and cultural maturity, a journey that Latifa al-Zayat succeeds in developing in the novel, serves the filmic representation in that it lays a rich groundwork for the scenario used on screen; so

All these influences served to disturb patriarchal patterns of control over women, and by the 1920s the disappearance of the harem system and the face veil started to become widespread. The Egyptian Feminist Union was founded in 1923 and the Egyptian Hoda Shaarawi, the pioneer women's leader, undertook a publicly political unveiling in resistance to male-inflicted subjection and domination.[1] The period from the 1920s to the end of the 1960s witnessed the rise in the public sphere of an organized women's movement which the various governments attempted to repress but failed to eliminate.

In the literary field, from the 1970s to the present there has been a resurgence of feminist expression in countries such as Egypt, Lebanon, Syria and Iraq. The first half of the twentieth century had been a time of experimentation and innovation in Arabic literature. The short story and the novel were new genres appropriated from the West. Most of these texts, including works by Tawfik al-Hakim and Yahia Haqqi, were concerned with the plight of the individual and particularly of women in a society undergoing rapid transition. But it was not until the 1960s and the 1970s that women's own feminist voices found wider published literary expression. The works of Latifa al-Zayat, of which the novel *Al Bab al-Maftuh* (The Open Door), first published in 1960, will be discussed in this paper, fall in this period.[2] The cause of men in *The Open Door* has been reinforced by other narrative works written by men, such as Taha Hussein's *Du'a' al-Karawan* (*The Call of the Curlew*), first published in 1941, and Yahia al-Taher Abdullah's *Al-Tawq wa'l Aswira* (The Chain and the Bracelet), first published in 1975. These works form part of the feminist debate in that they attack the inherited "wisdom" passed down by patriarchal authorities and urge a more refined attitude towards women in our societies.

This analysis will approach the Arab feminist experience through the examination of these works and their cinematic counterparts in an attempt to compare and contrast the literary and the filmic contexts, and to shed light on the feminist statements that justify the juxtaposition of the works in this paper.

The response of the modern writer to the coming of film was predictably variable. Some felt that it could activate a revolution in the methods of literary art. Part of their fascination was a feeling that film could free them from what they saw as some of the more tedious responsibilities of the novelist (story-telling with the precise observation of everyday trivialities) and allow them to develop the

The Plight of Women in Literary Text and Filmic Adaptation

Ghada Helmy

In the nineteenth-century Arab world, urban upper and middle-class Arab women lived within the harem system which ordained the segregation of the sexes and women's seclusion in the home. The teachings of Islam were manipulated in such a way as to ensure that separation of the sexes and the invisibility of the female face and figure were maintained. State schools opening in the final decades of the nineteenth century were made more easily accessible to boys than to girls. Arranged marriages moved young women from the confines of their father's home to the harem of a new and unknown master. It was a well-known saying that "a woman left the home only twice in her life—on the day she got married and was escorted to her husband's house, and on the day she died and was carried to her burial place."

These conditions were drastically challenged in 1899, with the publication of the Egyptian lawyer Qasim Amin's book *The Liberation of the Woman.* Calling for women to remove the face veil and demanding educational and vocational rights, the book triggered acrimonious public debate. Its author and other pro-feminist men such as the Egyptian Murqus Fahmi [author of *Women in the East* (1894)], the Tunisian Tahir al-Haddad [author of *Our Women in Islamic Law and Society* (1929)], and the Egyptian intellectual Ahmed Lutfi al-Sayyid, founder of *Al-Jarida*, demanded that women be freed from bondage to constricting social practices so that their countries might progress. More importantly, through Islamic modernism, initiated in nineteenth-century Egypt by Sheikh Muhammad Abduh, women began to discover that certain practices attributed to the Islamic religion such as face-veiling and the seclusion of women were not in fact ordained by Islam as was being claimed. On the contrary, women found that Islam guaranteed every Muslim basic rights irrespective of gender, and they began to resist those repressive customs and traditions imposed in the name of religion.

remains valid here. Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema.*, 102 and notes pp.122-3.

61 Seymour Chatman, *Story and Discourse Narrative*, 48.

62 See David Bordwell and Kirstin Thompson *Film Art An Introduction* (New York: McGraw and Hill, 1979) 310.

63 Chatman remarks that "No end, in reality, is ever final in the way "The End" of a novel or film is." See Seymour Chatman *Story and Discourse Narrative*, 47.

64 Realism or reality? Kracauer argued that tragedy was un-cinematic, criticising in particular its pre-supposition of a "finite, ordered cosmos." See Seigfried Kracauer *Theory of Film The Redemption of Physical Reality* (Oxford: Oxford University Press, 1960) 266.

65 See Sabry Hafez, "The Egyptian Novel in the Sixties," *Journal of Arabic Literature* (Leiden: EJ Brill, 1976) 173-4.

52 High-angle shots are used for Mahmud Bey (drinking coffee and descending from his horse) and later when the Police Commissioner arrives in the village and looks down on 'Ulwani. Teshame H. Gabriel comments on the "deliberate use of low/high-angle shots for purposes of social comment....and to show dominance and power relations" as a feature of cinema in Third World cinema. Teshame H. Gabriel, "Towards a Theory of Third World Films," 45.

53 See Tim Ingold on individualism and perception of the land in "Culture and the perception of the Environment" *Bush base: forest farm - culture, environment and development,* eds. E. Croll and D. Parkin (London: Routledge, 1992) 28-32.

54 This is a theme which Ibrahim al-'Aris develops, saying that they give up the struggle for the village to "haggle" for their own land. See Ibrahim al-'Aris, *Rihlah fi al-Sinima al-'Arabiyyah* (Beirut: Dar al-Farabi, 1979) 82.

55 See discussion on stylization and realism in Francois Truffaut's *The Bride Wore Black* in Peter Brunette and David Wills, *Screen/Play Derrida and Film Theory* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989) 168.

56 A long shot shows a carriage in the distance outside Muhammad Affandi's house. Shaykh Hassuna's departure is alluded to rather than specific.

57 al-Sharqawi, *al-Ard*, 129.

58 This is an example of Barthes' social gest; a whole social situation can be read into this image. See Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Einstein," *Image-Music-Text,* trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1967) 73-5.

59 Seymour Chatman proposes a vocabulary to describe the hierarchical logic of narrative events: "kernels" which give rise to cruxes in the direction taken by events in a narrative (these cannot be deleted without destroying the narrative logic) and "satellites" (minor plot events which can be omitted without impoverishing the narrative). Seymour Chatman, *Story and Discourse Narrative*, 53-5.

60 Christian Metz, in his attempt to analyze the narrative units of film, proposed the "alternating syntagma" as one of these units; "a rejection of the grouping by continuous series (which remains potential), for reasons of connotation—the search for a certain "construction" of a certain "effect." Metz subsequently reviewed his ideas on the alternating syntagma; however, his initial analysis

York: State University of New York, 1980) 425.

41 Khaled Osman, "La Thematique," Youssef *Chahine l'Alexandrin* ed. Christian Bosseno (Paris: Cinemaction No.33 Les Editions du Cerf, 1985) 40.

42 Teshame H. Gabriel argues that the community issue is at the heart of Third-World traditional culture: "Whereas the former (the West) aims at changing the individual through the community, the latter (Third World) wants the community changed by the individual." Teshame H. Gabriel "Towards a Theory of Third World Films, 140-1.

43 M. Badawi, *A Short History of Modern Arabic Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1993) 151.

44 al-Sharqawi, *al-Ard,* 270.

45 al-Sharqawi, *al-Ard*, 92.

46 See Seymour Chatman on point of view in film, *Story and Discourse Narrative*, 158-9.

47 The following conversation between the boy narrator's father and Abu Suwaylam about the drastic situation of the crops that year establishes the meaning of the mournful music heard in the opening shot. From then on, the *nay* music has connotations of unknown, tragic future events.(See Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema.*, trans. Michael Taylor (Oxford: Oxford University Press, 1974) 110 on music and connotation.) Chahine uses the shot-reverse-shot technique noticeably in this scene. Robert Stam remarks that this structure enables the spectator to become an "invisible mediator" or a "fictive participant." The viewer's subjectivity is bound to the action and establishes the initial identification with Abu Suwaylam. Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Vocabularies in Film Semiotics Structuralism Post-Structuralism and Beyond* (London: Routledge, 1992) 167.

48 As Bordwell suggests, "films mobilise spatial perception and cognition for story telling ends." David Bordwell, *Narration in The Fiction Film* (London: Methuen, 1985) 99.

49 Bela Balazs, Theory *of Film Character and Growth of a New Art*, 55.

50"Interview with Yusry Nasrallah," in *Youssef Chahine l'Alexandrin,* 107.

51 The Bey has clearly allied himself to the Western forms of expression, as characterised by his appreciation of the human form represented in the marble statue.

genres, melodrama... ...and farce/comedy. In fact he notes that in the period 1945-46, out of a total of sixty seven films made that year twenty three were melodramas. Cinema *in the Arab Countries*, ed. George Sadoul (Beirut: Interarab Centre for Cinema and Television, UNESCO,1966) 89.

30 Roy Armes, *Third World Film Making and the West* (Berkeley: University of California, 1987) 254.

31 See Christian Metz on producing the impression of reality in cinema. Christian Metz, *Psychoanalysis and the Cinema : The Imaginary Signifier* (Bloomington: Indiana University Press, 1974) 3-15.

32 Where such techniques are used, "the paradox of that model of meaning becomes more readily apparent. For if the image's signified is immediately accessible...then it is ultimately more like the poetic model of self-reflexivity." Peter Brunette and David Wills, *Screen/Play Derrida and Film Theory* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989) 107.

33 Except for deliberate effect in the scene when Khadrah's body is found. All the villagers stand in the gloom of the marshes and voices rise up from unknown sources like the mist. This distances the villagers as a whole from Khadrah: no one individual is responsible for her and no one person can be shown to care for her. 34 Teshame H. Gabriel, "Towards a Theory of Third World Films," 47.

34 Teshame H. Gabriel, "Towards a Theory of Third World Films," 47.

35 Lizbeth Malkmus remarks on this technique in Sa'id Marzuq's film *Saving What Can Be Saved* (Inqadh ma yumkin inqadhuhu, 1985) where "all the viewer can see is...nothing. There are obstructions, sails are lowered, masking whatever is going on behind them." Lizbeth Malkmus and Roy Armes, Arab *and African Film Making*, 126.

36 Lizbeth Malkmus and Roy Armes, *Arab and African Film Making*, 222.

37 al-Sharqawi, *al-Ard*, 260.

38 al-Sharqawi, *al-Ard*, 199.

39 V. I. Pudovkin, *Film Technique*, trans. Ivor Montagu (London: 1935). Quoted in Bluestone, *Novels into Film*, 26.

40 Federico Fellini, in an interview with Gideon Bachman, argued "there is always a need for interpretation...to condense, to show the essence of things." See Gideon Bachman, "Federico Fellini," *Patterns of Italian of Italian Cinema*, ed. Giose Rimanelli (New

20 Yves Thoraval remarks that with *al-Ard* Chahine "realise l'une des plus belles adaptions litteraires a l'ecran" *Regards sur le Cinema Egyptien 1895-1975* (Beirut: Dar al-Mashriq, 1975) 76.

21 Mohammed Khan, *An Introduction to the Egyptian Cinema* (London: Informatics, 1969) 54.

22 Chahine had two notable, earlier alliances with al-Sharqawi; al-Sharqawi assisted in the writing of the scenario for *Jamila al-Jaza'iriyah* (Jamila the Algerian) produced in 1958 (al-Sharqawi later wrote a play on the same subject called *Ma'sat Jamilah* (The Tragedy of Jamila, 1962), and *al-Nasir Salah al-Din* (Saladin, 1963) for which al-Sharqawi also wrote the scenario. See Ali al-Ra'i, "Arabic Drama since the Thirties," *Cambridge History of Arabic Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) 361.) See *Youssef Chahine l'Alexandrin*, ed. Christian Bosseno (Paris: *Cinemaction* No. 33, Les Editions du Cerf, 1985) 138, 142.

23 H. Kilpatrick, "The Egyptian Novel from Zaynab to 1980," 47.

24 Sabry Hafez, "The Egyptian Novel in the Sixties," *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (Leiden: EJ Brill, 1976) 171.

25 Roy Armes, *Third World Film Making and the West* (Berkeley: University of California Press, 1987) 245.

26 Interview with Khaled Osman in *Youssef Chahine l'Alexandrin*, 45.

27 According to Teshame H. Gabriel "Location shooting replaces manipulatory controls and enhances documentary reality." Teshame H. Gabriel, "Towards a Theory of Third World Films," *Questions of Third Cinema*, eds. Jim Pines and Paul Willeman (London: British Film Institute, 1989) 46.

28 Samir Farid makes a distinction between old and new Egyptian realism; the latter appearing in cinema from late 1970s and 1980s. This was a new, harsher type of realism with greater use of hand-held camera. Samir Farid *al-Waqi'iyyah al-Jadidah fi al-Sinima al-Misriyya* (Cairo: al-Hay'ah al-Misriyyah al-'Ammah, 1992) 1-3. Chahine's realism was an embryonic form of new realism. New realism avoided the use of metaphoric reference (See Lizabeth Malkmus and Roy Armes, *Arab and African Film Making* (London: Zed Books, 1991) 117-21, traces of which are evident in Chahine's work.

29 Galal al-Sharqawi, in his survey of the history of Egyptian cinema dividea the films of the period 1945-51, the period immediately before Chahine started producing films, into two predominant

Zaynab to 1980," *Cambridge History of Arabic Literature Modern Arabic Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) 250.

7 Ali B. Jad, *Form and Technique in the Egyptian Novel 1912-71* (London: Ithaca Press, 1983) 219.

8 As in, for example, Tawfiq al-Hakim's *Yawmiyat Na'ib fi al-Aryaf* and Haykal's *Zaynab.* 'Abd al-Muhsin Taha Badr, *al-Riwa'i wa-l-Ard* (Cairo: al-Hay'a al-Misriyyah al-'Ammah li-l-ta'lif wa-l-nashr, 1971) 118.

9 See 'Abd al-Muhsin Taha Badr *al-Riwa'i wa al Ard,* 115-53.

10 'Abd al-Rahman al-Sharqawi, *Al-Ard* (Cairo: Maktab Gharib, 1984). For an English translation see: A.R. Sharkawi, *Egyptian Earth,* trans. Desmond Stewart (Delhi: Hind Pocket Books, 1972).

11 See S. Hafez, "The Modern Arabic Short Story," *Cambridge History of Arabic Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) 300. And M. Badawi "Commitment in Contemporary Arabic Literature," *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature,* ed. Issa J. Boullata (Washington: Three Continents Press, 1980) 23-44.

12 'Abd al-Muhsin Taha Badr suggests it was probable that al-Sharqawi would have read *Yawmiyat Na'ib fi al-Aryaf* and *'Awdat al-Ruh* by Tawfiq al-Hakim but could not make reference to them because his novel was set in the 1930s before they were written. 'Abd al-Muhsin Taha Badr, *al-Riwa'i wa-l-Ard,* 117.

13 'Abd al-Muhsin Taha Badr, *al-Riwa'i wa-l-Ard,* 119.

14 Kilpatrick, "The Egyptian Novel from Zaynab to 1980," 249.

15 Ali B. Jad, *Form and Technique,* 221.

16 Badawi criticises the novel's characterisation which he argues follows a simplistic Marxist formula. M. Badawi, *A Short History of Modern Arabic Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1993) 151.

17 al-Sharqawi, *al-Ard,* 88.

18 Ali. B. Jad, *Form and Technique,* 227

19 Seymour Chatman remarks on this naturalistic use of time in an analysis of Gerard Genette's study of time relations between story and discourse. He says "the scene is the incorporation of the dramatic principle into narrative. Story and discourse here are often of relatively equal duration. The two components are dialogue and overt physical actions of relatively short duration, the kind that do not take much longer to perform than relate." Seymour Chatman, *Story and Discourse Narrative, 72* .

the other characters. Chahine is dealing with a visual medium where, although possible, use of internal diegetic sound to imply a narrator slows the pace of a film.[62] His aim is the immediacy and relevance of the continuous present tense.

Al-Sharqawi's narrative is too inconclusive to reflect the continuity of life. However, Chahine's film adaptation provides a conclusion where the novel provides none.[63] Chahine balances a desire for realism with the dramatic impact of his conclusion.[64]

Both author and director use the impression of reality in an attempt to engage the reader's/spectator's subjectivity and to elicit a desire for change. Where al-Sharqawi attempts identification with the group of villagers, Chahine concentrates on identification with an individual. The function of realism in novel and film is to exact a response from the audience, be it reading or spectating, and an increased awareness. The realistic novels of the Fifties in Egypt were characterised by a focus on patriotic concerns, where, "[w]riters' attitudes are perpetually directed against his country's enemies and the obstacles which stand in the way of Egypt's progress."[65] Al-Sharqawi's use of realism was directed outwards, attacking the old way of life and the external authorities. Conversely, Chahine's adaptation was inward-looking and showed a desire for change, not of external institutions, but of the internal consciousness of society, through identification with Abu Suwaylam. Through a realistic portrayal of the situation Chahine aimed to produce, not so much a critique of the institutions of the country, but a re-awakening of the consciousness of its individuals.

NOTES

1 George Bluestone, *Novels into Film* (Berkeley: University of California, 1957) 5.

2 Bela Balazs, *Theory of Film Character and Growth of a New Art*, trans. Edith Bone (London: Dobson, 1952). Quoted from Bluestone, *Novels into Film*, 62-3. Balazs also argued for novels as raw material and a source of "naked" narrative events.

3 See Seymour Chatman *Story and Discourse Narrative Structures in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1987) 39.

4 George Bluestone *Novels into Film*, 23.

5 Seymour Chatman, *Story and Discourse Narrative*, 118.

6 Hilary Kilpatrick attributes this episodic structure to the influence of the oral tradition. Hilary Kilpatrick, "The Egyptian Novel from

Chahine again uses alternating sequences between the men in prison and the village. This keeps the events in chronological order and avoids the narrative structure of return and recount which al-Sharqawi uses.

Al-Sharqawi's novel has a revelatory plot which Chatman describes as moving away from resolution to a state of affairs revealed and displayed. These plots are more character-oriented and events are reduced to a relatively minor role. The plot of Chahine's narrative, on the other hand, has a plot of resolution which attempts to answer the question, "what will happen?" and to answer that question. There is a stronger sense of temporal order, and events show an unraveling rather than a displaying.[61] By centering the individual, Chahine is able to portray the impact of events on that character and to stress his/her perception of them, showing a single individual in his/her struggle to survive. By providing identification with Abu Suwaylam, he gives a focus of interest and cohesion to events.

Chahine also abandons the concept of the external narrator. Al-Sharqawi's novel is framed by a first-person narrator, a young boy who returns from Cairo to spend the summer in the village and supposedly witnesses the events there during that period. The narrator is absent, however, from the main body of the novel and reappears at the end on the verge of returning to Cairo for the Autumn term. The use of a first-person narrator shows the influence of earlier works like Taha Hussayn's *al-Ayam* and Muhammad Hussayn Haykal's *Zaynab.* However al-Sharqawi's use of the narrator is unconvincing and his presence detracts from the meaning of the novel. Rather than drawing the reader into the action of the novel, he alienates the reader from it. The narrator's childish desires—to own a watch, to learn French, to have a pair of long trousers—add little to the meaning of the novel. He fails to incorporate the narrator's presence into the meaning of the novel as a whole, and the narrator seems little more than an artificial imposition on the narrative.

Al-Sharqawi's narrator is transformed into one of the cast of village characters. His arrival draws the spectator into the action of the film. Chahine takes the concerns of the boy and relates them to the meaning of the film. When the boy asks if he may have a pair of long trousers, he is told to wait and see how the cotton crop fares. His seemingly minor pre-occupations are then related to the wider, general concerns of the village as a whole. This not only gives him relevance to the themes of the film but also puts him on the same time plane as

their confrontation with authority and more in terms of the impact their abscence has on the land and the village. The film shows a long shot of the rising dust in the desolate main square of the village. A close-up shot focuses on the face of an old woman in black, the immobile features of her face showing no emotion except despair. Later, Chahine expands the scene of the men's return: the village was dead and then comes alive; the old woman of the earlier shot is put into context when she welcomes back her son; Diyab runs straight to the fields.

The novel's account of the day when the men were instructed to dance, sing, clap and cheer for Hizb al-Sha'b (The Party of the People) is omitted in the film probably on the grounds of the doubtful realism of the scene portrayed in the novel. Chahine also avoids unnecessary digression and the overtly political motivation of some of al-Sharqawi's narration, in favour of the implicit politics of the film's overall message.

Chahine also shows a concern for temporal continuity. In al-Sharqawi's novel, Muhammad Affandi's journey to Cairo is related across three separate sequences and the logic of the chronology is difficult to follow. After he has returned to the village, he recounts his visit to Cairo to his mother. The recounting of his visit is interrupted by a mediated sequence which depicts the background to Shaykh Hassuna's life. Muhammad Affandi met Shaykh Hassuna in Cairo and told him what had happened in his meetings with Mahmud Bey and how the village had been tricked.

Chahine elevates all these elements, resembling a tale-within-a-tale, into the present continuous of the film's narrative. Muhammad Affandi's journey to Cairo is expanded and is shown between alternating sequences of the village. By showing the sequences of Muhammad Affandi in Cairo, Chahine is able to contrast them to the images of the waiting farmers in the village who are motionless—all activity is suspended while awaiting his return. The activity and commotion of the demonstrations in Cairo contrasts to the motionless, waiting farmers. Chahine follows the chronological time of the narrative rather than the discourse-time of events as they are revealed in the narrative.

Two sequences are shown in alternating shots, each has its own temporal development and yet as a whole they imply simultaneity.[60] Chahine uses this to keep events on a single time plane and to avoid the use of flashback. This clarifies the temporal logic of the events and increases the pace of the action.

Chahine's film proceeds rapidly to its tragic conclusion and does not linger to consider all the facets of al-Sharqawi's characters. Chahine only portrays the characteristics which contribute to the occurrence of this tragedy. Thus Shaykh Youssef is greedy and self-interested and his self-interest alienates him from the concerns of the villagers as a whole. Muhammad Affandi is intellectually arrogant but ineffectual. So, too, are Shaykh al-Shinnawi and ultimately Shaykh Hassuna, although the rhetoric of his speech initially made him seem to be otherwise.

Transformation of Plot

Chahine took the "kernel" events of al-Sharqawi's narrative and re-aligned them.[59] He moved away from the episodic nature of al-Sharqawi's narrative to give events a greater degree of linear development and continuity. He expanded events portrayed in the novel which emphasised the focus of his film, while themes and characterisation were tied in to create an organic whole. He pays most attention to events which identify the villagers with the land.

Chahine expands the villagers' fight over the irrigation of the land, showing them disunited and serving as a summary of the villagers' rivalries. Crane shots interspersed with crowded foreground shots take in the whole scene from all perspectives. This village disunity is resolved, however, when 'Abd al-Hadi and Diyab rescue the buffalo which has fallen into the well. The unity of the scene, concentrated on two characters and supported by the whole group of villagers, contrasts to the preceding fragmented shots of the fighting multitude.

Chahine also expands the scene where the villagers act together in opening the water channels to irrigate their land. It becomes a triumphant scene, given greater impact by the patriotic foreground music, "Our land is thirsty!" Low-level, close-up shots focus on hoes destroying canal banks, flowing water and verdant, green plants. Such scenes make a fundamental identification between the villagers and nature. The scenes where the villagers act in unity are expanded in the film, and the harvest of Abu Suwaylam's cotton, for example, is backgrounded by the triumphant music that reverberated when the villagers opened the water channels.

Chahine views the men's arrest and imprisonment less in terms of

al-Shinnawi's responses to crisis. His inappropriate and universal reaction to all situations is prayer. When the men sit down to write the petition, Shaykh al-Shinnawi persuades them all to recite the "Fatiha." Abu Suwaylam hesitates visibly and then reluctantly joins in. When his buffalo falls into the well, Shaykh al-Shinnawi elicits a chorus calling for the help of the Lord. This time Abu Suwaylam does not react at all. When the men begin to fight, Shaykh al-Shinnawi enters the frame and startled at the scene starts to pray by the tomb of Saint Ramadan.

Muhammad Affandi is the self-proclaimed intellectual of the village in the novel—although the narrator mocks the superficiality of his position. "He opened his European shirt and tucked the note into the pocket of his "baladi" waistcoat."[57] Chahine concentrates on Muhammad Affandi's intellectual pretension as the source of his alienation from the villagers and the target of their mockery.

Muhammad Affandi is characterised in the film in relation to his brother to a greater extent than in al-Sharqawi's novel. He is first shown sitting beside Diyab; he wears a pristine *gallabeya* (native Egyptian dress) while Diyab is covered with mud and working to build a wall. While Muhammad Affandi rides his pristine white donkey, Diyab runs behind with his bare feet scorched by the burning ground. The comparison also draws a distinction between their relationships to the land. Diyab's close relationship to the land contrasts to that of Muhammad Affandi. In the film, it is not the legal possession of land which is the basis of honour but the physical relationship to it.

In his relationship to Wasifah, Muhammad Affandi is turned from an object of aspiration to a figure of disconsolation. Her dignity and her relationship to the land make her inaccessible to him. He takes off his spotless *gallabeya* and sits by Ramadan's tomb with the incongruous symbols of his effendi status; his fly swat and his glasses.[58] He dons the guise of the peasant farmer but his superficial participation only serves to emphasise his profound isolation. When the government troops arrive at Abu Suwaylam's cotton field, he is shown running.

Shaykh Youssef is a contradictory character in the novel: his greed as village shop-keeper is mediated by the compassion he feels for the villagers in times of crisis. In Chahine's adaptation, however, Shaykh Youssef is simply greedy and his greed alienates him from the villagers. When he insists on a higher price, an old woman spits on the ground and curses the greed of the world.

relationship to the land is external and exploitative. He sees land in the context of man rather than man in the context of the land. He says "we are not destroying the land, on the contrary, we are building, we are building houses, we will bring fresh water and electricity... industrialisation, try to understand."[53] He does not live with the land but imposes himself on it.

Mahmud Bey's predominant concerns are for his personal comfort and well-being. He serves his own interests and not those of the community. He separates the individual from the community and tells both Muhammad Affandi and Shaykh Hassuna that they need not worry about their own land. He appeals to the individual's self-interest and the only villagers shown at his residence—Muhammad Affandi, Shaykh Hassuna and Shaykh Youssef—are those who abandon the villagers' struggle to protect their collective interests.[54]

In the portrayal of Mahmud Bey, Chahine is able to encapsulate the isolation of those in power from those they represent and the transient attachment of the ruling elite to the land (as opposed to the longevity of the presence of the villagers and their forefathers). The characterisation of the Bey in Chahine's narrative is stylized but within the bounds of credibility.[55]

Shaykh Hassuna is transformed, in the film, from a hero to an anti-hero. In the novel, Shaykh Hassuna is a figure of respect in the village and a man of principle. The film translates Shaykh Hassuna into the villagers' mentor with a power over the villagers larger than himself. His return to the village promises the resolution of their dilemma. His departure is an unsuspected betrayal. He appears first in the film, surrounded in awe and majesty, to the sound of the muezzin and the soaring architecture of Sultan Hassan but he leaves the film alone and without telling anyone.[56]

In the novel, Shaykh Hassuna's relationships are centered on the men of the village. Chahine, however, introduces the two scenes where Shaykh Hassan visits Mahmud Bey and the police commissioner, showing a shift in loyalty from his relationship to the villagers to those in authority. He leaves silently, knowing that his own land has been safeguarded.

The characterization of Shaykh al-Shinnawi, as a figure of authority, is more confrontational in the novel than in the film. Abu Suwaylam is a silent commentator and judge of Shaykh al-Shinnawi in Chahine's adaptation. Chahine's film shows the futility of

'Umda's house and this event marks her change from the flowered dress of her youth to the black dress of the other village women, signifying that she has joined the ranks of the adults. In the novel she is ostensibly the passive focus of rivalry but in Chahine's film she actively chooses 'Abd al-Hadi.

In her partnership with 'Abd al-Hadi she attains the status of honorary man. 'Abd al-Hadi calls all the men to the fields to harvest Abu Suwaylam's cotton before the road-builders destroy it and then he calls Wasifah. Match cuts identify the perspectives of 'Abd al-Hadi and Wasifah on the events that follow—opening the water channels and harvesting the cotton, the events filled with optimism. Thus their relationship is imbued with an underlying hope for the future.

Just as Chahine concentrates his "hero" in Abu Suwaylam, so too he concentrates the hierarchy of authority portrayed in the novel in Mahmud Bey and the 'Umda. This puts them in direct opposition to the villagers and emphasises their oppositional role and the destructive impact they have on the unity of the villagers.

Al-Sharqawi's portrayal of Mahmud Bey is polemic and slightly exaggerated. He is only just able to wake up at ten o'clock in the morning when the farmers have been up since dawn. He smokes American cigarettes which is one facet of his irredeemable corruption, the other being his predilection for young girls. Mahmud Bey in Chahine's adaptation is a composite of the Basha, the Mahmud Bey of the novel and a generalized personification of hierarchy. In the novel, Mahmud Bey has no voice. In the film, however, he does have a voice, and his characterisation is balanced between actions and language. His language is notably different from that of the villagers: it is that of the aristocratic "elite," with all the expressions of this class.

A series of cuts between short shots shows him admiring a marble statue,[51] posing for a portrait, drinking coffee in a bathrobe and then descending from a horse and washing his hands in a basin which a waiting servant is holding ready.[52] He wears western-style clothes, a cravat and a bow tie. This shows, not only Mahmud Bey's decadence but also his isolation, in terms of understanding, from the villagers.

The villagers' organic relationship to the land contrasts to the relationship of Mahmud Bey to the land. His presence on the land is temporary and passing. The sounds that follow him are man-made sounds. At his house the sounds of nature are blocked out by music coming from a radio and in Cairo by the sound of rolling dice from a backgammon game. He is not of the land as the peasants are and his

discussion, thus reinforcing his position as motivator and mediator. Similarly, when the troops come to his fields at the end of the film, he stands still as though outside himself, an observer of the inevitable tragedy of his situation.

Abu Suwaylam is the only villager to have his moustache shaved off in prison. This is emphasised by an extreme close shot of the razor slowly scraping the moustache off his face and all his humiliation contained in this moment. The light from an unseen lamp swings across the picture with sinister implications of interrogation and torture. When Abu Suwaylam rubs his shaven scar it immediately brings back to both character and spectator the humiliation he has suffered. Balazs, writing on the emotional impact of the close-up shot, describes the effect of this technique:

> The close up can show us a quality in a gesture of a hand that we had never noticed before...The close up shows your shadow on the wall with which you have lived all your life and which you scarcely knew. [49]

By mediating events through the perspective of Abu Suwaylam, Chahine transforms him from participator to commentator and observer.

Chahine says in an interview with Yusry Nasrallah, "c'est un film plus combattif qu'il ne semble" and describes *al-Ard* as his response to the defeat of 1967 and to Nasser's lack of faith in the Egyptian people, "une métaphore pour parler d'un malaise face au pouvoir."[50] Onto Abu Suwaylam is projected then, not merely the struggle of the individual, but the struggle of a people—the protagonist becomes the collective ideal. Abu Suwaylam is not an Egyptian but "The Egyptian."

Wasifah, Abu Suwaylam's daughter, adds further dimensions to her father's character. Her role is more prominent in the film than the novel and she is the main female protagonist and the female focus of the film. She is portrayed as a girl with a dignity and will of her own. Her mother calls her "bint muradi" (the daughter of my wish) and she says with insistence and pride "Ana bint Muhammad Abu Suwaylam" (I am the daughter of Muhammad Abu Suwaylam). Abu Suwaylam echoes this when he is being taken to prison and he pushes her away and tells her that she is *his* daughter and thus, should act with pride and dignity.

Her dignity grows throughout the film. She marches to the

network of relationships portrayed in the novel and by consolidating relationships is able to give a stronger juxtaposition of elements. Characters' relationships focus attention on similarities and oppositions. Prominence is given in his adaptation to characters who support the development of the action.

Chahine provides a single protagonist around whom the action of the film centres and from whose perspective events are viewed. It was Abu Suwaylam, in the novel, who questioned the life around him, and Chahine chose him as the main protagonist of his film. In the novel, Abu Suwaylam is a plain man with pride and dignity. When facing his torturer, "without saying a word, he collected all his saliva, his contempt and his burning pride and spat it in the face of the commissioner."[44] He has a capacity for analysing his external reality, and he questions continually the villager's willingness to sign the petition without knowing what was written in it. Shaykh Youssef remarks that Abu Suwaylam is "a man of experience who understands—even though he couldn't read—more than those who could read."[45]

The opening shot of the film establishes the character of Abu Suwaylam as the main perspective of the narrative and throughout the film his position in the frame is arranged to heighten identification with him.[46] The opening sequence of the film focuses on the hands of Abu Suwaylam holding a young green plant and extra-diegetic *nay* (flute) music can be heard in the background.[47] The shot is taken from the perspective of Abu Suwaylam, a low-level, subjective shot. The spectator's eye-line is that of the figure holding the plant, involving the spectator in the scene, sharing in its meaning. From the outset a strong connection is made between the central character and the land. When the government men start to drive stakes into Abu Suwaylam's land, he reacts as though they were driving stakes into his own body. In a final dramatic scene, Abu Suwaylam is dragged over the bare earth still clutching the cotton plants that were his life and livelihood. The film is framed by the two contrasting images of the opening and closing shots which bind Abu Suwaylam's fate to that of the land.

Chahine makes Abu Suwaylam the central pivot of the villagers' discussions and actions; when the villagers meet as a whole they meet outside his house. In these group meetings, attention is drawn to him by his position in the frame and the light colour of his clothes in contrast to the dark clothes of those around him, further emphasised by top lighting.[48] Abu Suwaylam is shown as the focus of

were a foreigner. The girl he spies in the hotel wears a short modern dress totally different from the dress of the village girls.

The city and authority are in opposition to the village, and the opposition clarifies the imposition of authority as an external force linked to the world beyond the village. The telephone becomes the symbol for this chain of external authority. The 'Umda is first shown talking on the telephone to the police commissioner. Muhammad Affandi can only reach Mahmud Bey in Cairo by telephone. The surveyor talking to Shaykh Hassuna is also shown on the telephone.

Another theme is the impotence of the individual without the support of the group.[42] Abu Suwaylam tells 'Abd al-Hadi that if all the villagers stuck together no one would be able to stop them, not the government nor even the English. This conversation is paralleled by Shaykh Hassuna's conversation with Muhammad Affandi where he says that he can do nothing by himself and emphasises that the villagers must all work together. The irony of this only becomes apparent after he himself deserts the village.

In a group meeting after the men return from prison, Abu Suwaylam criticises, firstly, the men of the village and, secondly, the person whom he had hoped would rouse them from their inaction. He accuses the group of sitting around like women and bemoaning their situation. He implicitly criticises Shaykh Hassuna for raising the hope that the men could be motivated to resist. Instead all they do is talk; the men sleep and stay silent. They react like women and behind a screen the silent figures of two women mirror his remarks. His words are a rallying call for unity and action. When 'Ulwani later asks 'Abd al-Hadi why Shaykh Hassuna deserted the village he says "you couldn't understand, you do not own land." The film indicates that it was self-interest which caused the individuals to desert the group.

Realigning character

The novel does not provide a single "hero" or a central character. M. Badawi describes *al-Ard* as "a novel in which the protagonist is the Egyptian village itself."[43] Characters do not function in isolation, but in contrast to, and comparison with, the other members of their community. Chahine simplifies and clarifies the

murderer are reflected in water; when the villagers gather in front of Abu Suwaylam's house, there is water in the foreground; when Sergeant 'Abd-Allah joins Abu Suwaylam outside his house, they approach each other tentatively and water is between them. Individually these shots barely register in the spectator's mind but as there is an escalation in the number of related images they provide a collective, dramatic image.

In the town, reflections are not in water but in mirrors. When Muhammad Affandi is first seen in his Cairo hotel, it is reflected in a mirror; the soldier entering from the street is reflected first in the mirror; in the cafe with Mahmud Bey, multiple mirror reflections show the reactions to their conversation. When Mahmud Bey tells Muhammad Affandi about his "wonderful new project," he sits beside multiple reflections of himself. When the shot reverses to Muhammad Affandi to see his reaction, he is then standing beside multiple reflections of himself, magnifying his reaction to the news that will destroy the village.

In contrast to the continual images of water are those of aridity. The dry dust of the soil is scorched by the sun while Muhammad Affandi is away, the burning ground as Diyab runs behind Muhammad Affandi, the empty *qulla* (pitcher) beside Ramadan's tomb which the foreman of the road builders kicks to dust because it is empty. When Abu Suwaylam comes to drink, he finds it is not only empty but destroyed. It takes away the sudden joy of the harvesting of the cotton and seems to imply that tragedy is still inevitable.

Khaled Osman remarks on the dialectical theme of "here and elsewhere" as a theme in Chahine's films.[41] At the opening of the film, the city is a place to hope for, a goal. Wasifah says that her father wants to marry her to someone who lives in the town. Abu Suwaylam later echoes this. When the narrator arrives and sees Wasifah for the first time, the cab driver says, "Oh, Wasifah, even people from the city admire you."

Parallel to this, a note of criticism is introduced. 'Abd al-Hadi says to 'Ulwani, "do we come from the town that we can't sit on the ground, or do we smoke ready-made cigarettes?" (A later conversation parallels this when the two sit down again on the ground and 'Ulwani rolls himself a hand-made cigarette.) This criticism is compounded after Muhammad Affandi's visit to Cairo. His visit shows how alien the city is and how removed from the life and interests of the village. The hotel owner speaks Arabic as though she

Authority is ever present in al-Sharqawi's novel and enters the very heart of the village. Shaykh Sha'ban spreads rumours among the villagers; the Police Commissioner and Mahmud Bey attend the 'Umda's funeral in the heart of the village. Shaykh al-Shinnawi and Shaykh al-Balad are portrayed as little more than satellites of established authority. The villagers' attitude to authority in the novel is confrontational and cynical. The 'Umda's guards laugh at him. 'Abd al-Hadi tells Shaykh al-Shinnawi to shut up when they are writing the petition.

Where the chain of authority in the novel is explicit and imposing—the 'Umda, Mahmud Bey, the Basha, the Wazir, the government and the English—the film's narrative renders authority implicit and distant. Chahine uses the telephone to symbolise the chain of authority. During indoor shots, the 'Umda is positioned so that a telephone, linked to the chain of outside authority, is always in the foreground. In Chahine's film, authority is distant and separate, linked to the world beyond the village rather than to the life within it. As Pudovkin remarked ,"The performance of an actor linked with an object and built upon it will always be one of the most powerful methods of filmic construction."[39]

In Chahine's film, land is the fundamental support of man and the themes of the film are all tied into this relationship with the land. The villagers' moods are reflected in the state of the land: when the land is dry the villagers are lost; when they open the water channels they take joy in giving the land water. The film cuts immediately after the opening of the water channels to a shot of Abu Suwaylam drinking too; his state, in fact, his very existence, is linked to that of the land. Abu Suwaylam takes refuge in the land, after returning from prison and a wide shot shows him in the corner of the frame, the rest of the frame is filled by the land. Man is shown in the context of land rather than land in the context of man.[40]

Land and water are interdependent and the lives of the villagers are built on this interdependency. The film is saturated with images of water to show its central and fundamental importance in the life of the village. When Wasifah is first seen, she is reflected in water; when Muhammad Affandi leaves for Cairo, he is reflected in water; when the men go to the fields, before fighting, they are reflected in water; when the men are taken to prison they are reflected in water (the men are also tortured in water); when Khadrah goes to consult Shaykh Sha'ban, he is reflected in water; when Khadrah is killed, she and her

Teshame Gabriel notes that "Films that hide the marks of production are associated with the ideology of presenting 'film as reality.'[34] The camera does not avoid or go around obstacles. When 'Abd al-Hadi slaps 'Abd al-'Ati, the camera observes them through the two barred windows of Ramadan's tomb. The actors can barely be seen through the gaps in the bars. This gives a realistic impression of an observer who, in order not to interrupt the scene, would have to watch it with an obstructed vision.[35]

Reverberating Themes

Al-Sharqawi's novel reveals a number of social and political themes. Chahine condenses the themes of al-Sharqawi's novel into clearly opposed, dialectical themes: land and water, man and land, individual and group, city and country. The constant use of visual images enrich these themes. It is this reverberation of themes throughout the film, which binds the film and gives it unity. Malkmus and Armes remark on the "thematic density" of Chahine's later films, regarding them as unique in Arab cinema.[36]

The social themes of al-Sharqawi's novel include a deep brotherly affection underlying the villagers' rivalry, the villagers' deep affection for the land, and the ownership of land as a basis for honour and respect. Diyab says, "No one...no one could pluck him from this earth in which his feet were planted."[37] The transience of governments is contrasted to the longevity of the land and those who have lived on it generation after generation. "They knew by experience that every government that tried to build the agricultural road through their fields did not live long enough to complete the project."[38] There is the need for a girl after adolescence to protect her reputation in order to maintain her social position and the awareness of the social differences between villagers and Cairenes which is usually characterised by language.

A predominant political theme is the cruelty and arbitrary injustice of governments. Al-Sharqawi's condemnation of those in authority is resolute and damning, continually referred to in the novel. Landlords rape girls on a whim, Mahmud Bey is indolent and corrupt, the police brutally torture men innocent of any crime, forcing them to fight overseas and to cheer for visiting party members. The village 'Umda is little more than an extension of the power of the police.

Chahine also used locations that would provide an authenticity of setting, and he used local extras in the film to heighten the realism of the village characters.[27]

Realism in Egyptian cinema[28] grew as a reaction to the earlier history of melodramatic films which appeared to have no relation to the lives of the majority of the population.[29] Just as *al-Ard* the novel was committed literature, so too Chahine's *al-Ard* was a serious attempt to politicise the Egyptian film and give it an importance and influence over the people, rather than simply entertaining them with music and comedy. According to Roy Armes, Chahine's

> work holds a great lesson, that it is possible for the Third World film maker to deal with social and political issues intelligently....[30]

Chahine manipulates the visual and auditory dimensions of his narrative to augment the impression of reality given by al-Sharqawi's characterisation and dialogue.[31] He uses techniques of cinematic realism in an effort to make the spectator less aware of the film as film but as an extension of life.[32] Characters cross the screen at a tangent and not from right to left or vice versa. Chahine also avoids use of voices or sounds emanating from outside the frame.[33]

The director of *al-Ard* shows a concern for the natural sounds of life: background noise can be heard; such as the cacophony of the market place, the din of the railway station where Mahmud Bey and Muhammad Affandi have to raise their voices to be heard, the sounds of nature in the countryside as the narrator arrives and the sounds of crickets as the men sit on Abu Suwaylam's doorstep at night. He avoids use of montage sequences and keeps to natural time within sequences.

The mis-en-scène of group scenes shows figures crowding the foreground and so the actors sometimes have to lean forward to be seen by the camera. Use of deep focus puts characters in their social context. Shots are seen conjointly with or through the character. This is particularly noticeable in the scene where Muhammad Affandi, Diyab, Shaykh Hassuna and Abu Suwaylam sit together. Three hundred and sixty degree tracking shots focus on each of them in turn looking over the shoulders of the other figures. The camera is set at their eye-line, as though it were another participant in the scene.

Translation to the Screen

Chahine's adaptation of the novel *al-Ard* has been praised as one of the best literary adaptations to reach the screen[20] and commended for combining the many episodes of the novel into a compact and cohesive film.[21] Both al-Sharqawi's novel and the film adaptation of *al-Ard* were produced at crisis points in Egyptian history. The novel was serialised in 1953 a year after the Nationalist revolution and Chahine's film was released two years after the defeat of 1967. Chahine's adaptation of the novel reflects the different historical, and consequently, ideological context within which it was produced.[22]

Many critics have written about the relationship between novel and society. For example, Kilpatrick comments that the influence of political events on literature usually occurs indirectly through modification of social facts and intellectual climate.[23] Sabry Hafez warns against the "naive error of using novels as documentary sources for illustrating the contemporary scene" although he goes on to argue that "even the devotees of pure aesthetic criticism could not completely avoid the question of social influence in the work of fiction; however much they would like to disregard it."[24] Roy Armes argues that Chahine's work too, "demands a chronological treatment that relates the film to the social and political changes Egypt has undergone since the Fifties."[25]

Youssef Chahine's adaptation of al-Sharqawi's novel, produced sixteen years after the novel appeared, moved away from the collective struggle of the village against authority toward the responsibility of the individual in his struggle to maintain his existence and his livelihood. A common theme to both novel and film is the attachment of man to the land he works. Love of the land appears as one of the many aspects of village life al-Sharqawi portrays while he concentrates on the struggle with authority. Chahine, however, magnifies the struggle for land as the fundamental basis of his film, giving the film a direct relevance to its historical context.

Chahine, like al-Sharqawi, aimed at a realistic, rather than romantic, portrayal of the Egyptian village. Mahmud al-Maligi, the actor interpreting the role of Abu Suwaylam, proposed that in playing Abu Suwaylam he wanted to destroy the derogatory image of the fellah in Egyptian cinema "tantôt ridicule ...tantôt sournois ..."[26] and to convey the dignity of his existence in his relationship to the land.

young men leading to bestiality, women forced into prostitution in order to eat, routine imprisonment, and torture where men are forced to drink horses' urine. In his enthusiasm to protest the cause of social reform, however, he loses some of the realism he took such pains to portray. He uses the technique of ascribing thoughts to the villagers as a whole to put across his own ideas. This authorial intrusion slows the pace of the novel and seems little more than thinly disguised propaganda:

> The villagers knew that....despite having boycotted the elections they received a representative, the Basha....and that despite the fact that the whole country boycotted the elections and the only party to enter them was the party of the government and its supporters, still the government said that it represented Egypt and that its party represented the people.[17]

The reader is thus transported from submersion in an imaginative narrative to actual reality. Jad accuses al-Sharqawi of artistic naivety which "makes him unable to balance the requirements of his art and those of his socio-political commitment."[18]

The action of the novel is almost dramatic in its formulation and follows the physical location of characters. Characters remain in the reader's "vision." As one character leaves the scene he announces that another character is coming and then that character arrives. This "following" of characters gives a naturalistic presentation of time which was a deliberate attempt to augment the illusion of reality. This can sometimes, however, cause the pace of the novel to drag.

It is the events of daily village life that are presented in naturalistic time; other events outside the village are fore shortened or presented in analepsis.[19]

Muhammad Affandi's journey to the railway station on the donkey, with Diyab running behind him barefoot on the burning ground, is related in the time it would have taken for them to complete their journey, that is, about ten to fifteen minutes. Muhammad Affandi's stay in Cairo, a period of days, however, is foreshortened, and only the bare outline of the events of his stay are reported. No space is given to his impressions of the city or the pace of life there.

inside view of the village's milieu."[7] Characterization is often presented by the characters themselves rather than by the omniscient narrator. 'Abd al-Muhsin Taha Badr also remarks that the village does not wait for an outsider to come and speak in its name, as in earlier novels depicting rural society.[8] Critics praised the use of lively dialogue in Egyptian colloquial while recognizing certain inconsistencies and structural flaws in the narrative.[9]

Socialist realism as a literary trend in Egypt grew in the Fifties and al-Sharqawi was at the forefront of this movement which was committed to a realistic portrayal of Egyptian life, with all its faults, in order to point the way forward to reform.[10] Socialist realism often had an underlying Marxist motivation and became virtually synonymous with social commitment. After the Nationalist Revolution of 1952, writers of this trend felt freer to express their commitment to the cause of the poor and oppressed and al-Sharqawi expressed this by showing the injustice of the old regime.[11]

Sabry Hafez writes that the emergence of socialist realism in Arabic literature was a reaction to the earlier prevalence of middle-class ideals, a set of values which al-Sharqawi attacks by implicitly criticizing the earlier novels on rural life. The narrator draws a deliberate comparison between his village and the villages in *Zaynab* and *al-Ayam*, criticizing their romantic vision of rural life.[12] Life was just as hard in his village and the children had flies in their eyes. 'Abd al-Muhsin Taha Badr argues that with *al-Ard*, al-Sharqawi led the way in the realistic portrayal of the Egyptian village.[13]

Al-Sharqawi relies predominantly on the portrayal of the village characters and their dialogue for the realism in his novel. Kilpatrick observes that by writing dialogue in the colloquial of the delta al-Sharqawi broke away from the practice of previous generations. She argues that this use of language is the single most important factor in the novel contributing to the illusion of reality.[14] He portrays the humour of the villagers' jokes and the richness of their language and songs. Ali Jad also comments on the humour of the dialogue and the rough language. He quotes 'Abd al-Hadi: "I do care about you, may God break your neck."[15] He also reveals the villagers superstitions as a part of everyday life. This concern does not extend, however, to the characterisation of figures of authority which is polemical and stylized, although in keeping with his condemnation of their position.[16]

In his concern for realism, al-Sharqawi does not balk at describing all aspects of village life, including the sexual frustration of

against the arbitrary injustice imposed on them by a repressive hierarchy of authority. It attempted a realistic portrayal of village life from the perspective of the villagers themselves and in doing so departed from earlier novels depicting an idealized vision of rural life.

Al-Sharqawi uses a series of episodes to reveal not only a way of life but also the continuing and escalating impact the intrusion of authority makes on that way of life.[6] The novel is framed by the reminiscences of a first person narrator, who comes from Cairo to spend the summer in the village. The narrator disappears after the early section of the novel and reappears at the conclusion. His account of his childhood games with the village sweetheart, Wasifah, provides a background to the social milieu of the village and the social restrictions imposed after adolescence. He highlights the villagers' rivalries and jealousies which are centered on the possession of land and competition for Wasifah's affections.

The villagers are informed by the authorities that they will only be permitted to water their land for a few days a month and it is decided that they will send a petition to Cairo in protest. The villagers fight over their individual water rights and as a result they open all the water channels. A large group of men from the village are arrested for "illegal" irrigation of land and the severity of their treatment in prison seems to bear no relation to their supposed crime. The villagers' concerns for the watering of their fields are then superceded by a greater concern when they are informed that the Bey will be building a road which will cut through their land. When iron is brought to build the road the men make what seems the only possible form of resistance and throw it into the canal. However their attempts are futile against the power of the authorities and the camel corps are sent in to suppress any further disturbance to the work on the road. As the narrator leaves the village, Wasifah's father, Abu Suwaylam, has lost his land and crops to the road.

The focus of each episode shifts from one group of villagers to another although each new episode does not entirely exclude the characters developed in earlier episodes. One episode gives way to another and each episode has an escalating impact on the lives of the villagers. Al-Sharqawi showed a predominant interest in portraying a way of life in the village rather than recounting a tightly connected series of events leading to a unifying conclusion.

The author writes from the perspective of the villagers themselves. This technique gives the reader what Ali Jad calls "an

Egyptian Earth Between the Pen and the Camera: Youssef Chahine's Adaptation of 'Abd al-Rahman al-Sharqawi's *al-Ard*

Susannah Downs

George Bluestone has argued that a film can never be an exact replica of a novel and that "mutations are probable the moment one goes from a given set of fluid, but relatively homogenous, conventions to another; that changes are inevitable the moment one abandons the linguistic for the visual medium." A filmaker who undertakes the adaptation of a novel does not convert the novel at all but views the novel as raw material taking characters and incidents which have "somehow detached themselves from language."[1] The non-textual media supplementing the original means a film adaptation can never be a direct visual reproduction of a literary work.[2]

Films lose the linguistic specificity of the novel but gain a wealth of visual description.[3] While discussing the representation of literary characters on the screen, Bluestone observes that "Because language has laws of its own, and literary characters are inseparable from the language which forms them, the externalization of such characters often seems dissatisfying."[4] By contrast Seymour Chatman argued that cinematic representation of character was possible, relying on the premise that it is the "essence" of a character which is remembered, the characteristics themselves rather than the language used to describe the characteristics: "Too often do we recall fictional characters vividly, yet not a single word of the text in which they come alive."[5] It is this manipulation of sound and the visual image which makes Youssef Chahine's adaptation of 'Abd al-Rahman al-Sharqawi's *al-Ard* distinctive.

Al-Sharqawi's *al-Ard*

'Abd al-Rahman al-Sharqawi's *al-Ard* was published in serial form in 1953. It is an epic chronicle describing a village's struggle

interviews cited were conducted as part of classroom interaction at the American University in Cairo in a course I taught on Egyptian Cinema (fall semester, 1991). I am grateful to Ahmad Hassouna and to the class members for their participation.

4 An entire edition of the French publication *Cinémaction*, edited by Christian Bosseno, *Youssef Chahine l'Alexandrine*, no. 33 (Edition du Serf, 1985) is devoted to Youssef Chahine, the Alexandrine. It is just one indication of how he has defined himself in relation to this city.

5 See Guy Gauthier, "Gare central, trois secondes d'arret," *Cinémaction*, 54–59.

6 Interview with Youssef Chahine (December 17, 1991).

7 Interview with Youssef Chahine (December 15, 1991).

8 Film reviewers in the popular press of Egypt and my own discussions with students of film have confirmed this impression: Chahine is perceived as too "difficult" a director by many Egyptian filmgoers. Although his is a household name in Egypt, many of these filmgoers have not seen his films.

9 Interview with Youssef Chahine (December 20, 1991).

10 Lizbeth Malkmus and Roy Armes, *Arab and African Filmmaking* (London: Zed Books, 1991) 152.

11 Interview with Moustafa Darwish, November, 1992. Mr. Darwish is an Egyptian film critic who also served as head of the censorship board during the filming of *Salah al-Din.*

12 For further discussion of this film, see Hala Halim, "The signs of *Saladin* : A Modern Cinematic Rendition of Medieval Heroism" *Alif* 12 (1992): 78-94.

13 Interview with Moustafa Darwish (November 22, 1992).

14 For Chahine's views on nationalism and the uses of it in his films, see an interview with him by Andrée Tournes, "Chahine, le nationalism demystifie," *Jeune Cinéma*, 119 (June, 1979): 28–30.

15 Interview with Youssef Chahine, December 17, 1991.

16 Jacques Lévy, "Singing in Cairo: Naissance de la tragédie musicale," *Cinémaction*, 33, 72–75.

17 Raphaël Bassan, "*Alexandrie pour quoi*? la mémoire: autobiographie et modernité," *Cinémaction*, 33, 68-71.

18 For an initial discussion of the role of the intellectual and of elites more generally in the films of Chahine, see Khaled Osman, "La thématique," *Cinémaction*, 33, 38-43.

19 Interview conducted as part of a class taught in conjunction with Chahine at the American University in Cairo (spring semester, 1990).

20 Interview with Youssef Chahine, Cairo (August 31, 1990).

contrast is not so much one of Egypt versus the foreign but of the fertile poor in contrast to the impotent rich. The controversy over the film has raged in the Egyptian press and reached the courts, but in the end the film was not banned, and in fact has been successful commercially.

Challenging the generic constraints of both Egyptian and Hollywood cinema has been the hallmark of much of Chahine's work. In *The Emigrant* he chooses to work much more ambiguously within generic constraints. The problem of tone is apparent from the costumes to the love interest to the editing of the film. The film appears to be an epic which did not have quite the energy or breadth expected of it.

The evidence of Chahine's films argues for a consistent attempt to find a national voice in the postcolonial discourse of Egyptian culture. Increasingly, his use of classical Hollywood cinema has become less reverent, and more postmodern, in its attempts at self-referentiality. His career has included an attempt at virtually every sort of genre film and shows a consistent taste for film musicals. He has attempted to use such narrative traditions, important themselves in the long history of Egyptian cinema, to popularize political opposition. For Chahine, the postmodernist narrative structure became less a mode of filmic disruption and more a method for the communication of a political critique. Chahine himself has said that the government dare not silence his steadfast opposition.[20] As Egypt's foremost film director, he commands significant media attention if not always a large viewing public. For the government to imprison him would silence him only nominally. In this respect, he remains a leading media figure and, internationally, Egypt's best-known director.

NOTES

1 Roy Armes, *Third World Filmmaking and the West* (Berkeley: University of California Press, 1987): 251–67. Armes' chapter on Chahine is a source of accurate biographical information, and one of the few sources on this filmmaker published in English.

2 For the controversy Chahine generates, one need only refer to his clash with government spokesmen in Egypt over his documentary "Cairo." The film was roundly criticized in the press as misrepresenting Egypt to the West. His latest film, *The Emigrant* (Al-Muhajir), has also caused a controversial debate.

3 Interview with Youssef Chahine (December 15, 1991). The

address Egyptian issues in a style which is markedly Chahine's. Although these films feature international casts, their subjects, settings, and style are those which mark Egypt and Egyptian cinema for the world at large.

The Emigrant (Al-muhajir, 1994) is Youssef Chahine's latest film. Co-produced with a French producer, the film adds to the wide array of film genres which Chahine has attempted in his career: in most respects, the film is a conventional Biblical epic. Set in Pharaonic times, *The Emigrant* chronicles the exile of Joseph in Egypt. From the beginning of the production, the subject itself generated problems. Chahine was forced by censorship considerations to change the name of the main characters to conceal their religious significance. Joseph became Ram and his brothers were also renamed.

Censorial controversy was not confined to the religious aspect of the film; the representation of Pharaonic Egypt also came under scrutiny. Chahine's noblemen are, at times, less than stately. The commander-in-chief of the army is impotent, and the Pharaoh himself is young and weak.

What an audience might expect from epic filmmaking—action, particularly military action, and a cast of thousands marching through exotic settings—is conspicuously absent from this film. Instead, the viewer is confronted with small tableaux which narrate the story of Ram and his exile. The dramatic episodes of tomb-building and war in Pharaonic Egypt are indicated through dialogue rather than through dramatic representation.

The visual sweep and dramatic scenery which usually dominate western Biblical epics are also less striking here. Certainly, the drama of Egyptian scenery is one of the exceptional aspects of the film, but its function is unclear: there is little motivation for the postcard pictures of desert and mountains. Although Ram is a foreigner in Egypt, his alien position cannot be detected visually, but only through his words.

The representation of the Egyptian and the non-Egyptian then, is oddly ambiguous in a film which titles itself *The Emigrant*. What emerges much more clearly here is a critique of class rather than ethnicity. The Pharaonic elite is depicted, almost without exception, as unattractive, impotent and ineffectual. Given the task of farming the desert, Ram and his Egyptian partners succeed at what has been described as an impossible task by the Pharaoh. Back in Thebes, the priestess pines for physical love and the army leaders conspire. The

Egyptian society. Economic and social problems are the focus of many of the scenes in *Cairo Illuminated by Its People*. What Chahine has attempted to do is to question the form of documentary as well as offer a social and political critique of the contemporary scene. What results is a biting condemnation of the government constructed in a text which bases its effect on issues of authenticity.

Chahine himself appears in the film as an observer of the day-to-day affairs of this city, and so his perspective serves as the viewpoint of the film. What he observes is in part presented within the parameters of the political opposition to Western presence felt during the Gulf War. The film is set in Cairo during the days between January 15 and February 23, 1991. While the opposition to the war is represented in some of the most authentic newsreel footage of the film, much of what serves as subject matter is the growing economic and social crisis which faces this city. There are shots of the *suq*, of the growing numbers of Cairenes and of the continuing tension between religions and between classes. Many of these issues are dealt with in scenes which are clearly constructed episodes, not authentic documentary footage. The line between these documentary and quasi-documentary renderings is sometimes a blurred one. Often, Chahine very clearly constructs a fictional episode with caricatured representations of various social groups who perform and speak to the camera. For example, in a sequence which critiques the *nouveau riche* and their materialism, Chahine has a man dressed in a white suit driving a white Mercedes address the camera, speaking of his ability to separate himself from the rest of his fellow Cairenes with his newly and corruptly acquired wealth. More problematic are the sequences which are not so obviously staged and scripted. The last scene, for example, is set in a fundamentalist mosque where a young sheikh speaks of infidels and oppression; the central character, a young unemployed man befriended by Chahine enters the mosque. He makes eye contact with the sheikh and the scene cuts to a crew filming this scene. The transition is disruptive: the audience is unaware until this moment that this is a "docudrama" rendering.

Chahine has undertaken several co-produced projects in recent years with French film producers in an attempt to circumvent the restrictions inherent in the filmmaking industry of Egypt. He has maintained that these projects have not compromised his essential voice as an Egyptian filmmaker.[19] Indeed, both *Adieu, Bonaparte* (Al-wida' ya Bonapart, 1985), and *The Sixth Day* (Al-yawm al-sadis, 1986)

place in it are central to each subtext. *Alexandria, Again and Again* is the most radical and disturbing part of the autobiographical trilogy, in part because Chahine in no way distances himself from the narrative. The distancing devices which suture the discourse seem extratextual because Chahine is himself so closely allied with the film. The film disturbs because of the overlap of autobiography and fiction.

With his continued exploration in a postmodern discourse of the possibilities of self-reflexive filmmaking, Chahine has added a new dimension both to the national cinema of Egypt and to the issues of Third-World film as well. Using the self to characterize the national identity of at least a part of Egyptian society indicates a new direction for auteur cinema in Egypt and the Third World. The autobiographical trilogy of Youssef Chahine has initiated new generic forms and possibilities in Egyptian cinema, though largely confined to counter-cinema.

Youssef Chahine has continued to experiment with generic form in his recent attempt to film a documentary about Cairo. In many ways, the filmmaker has come to court controversy as a strategy for promoting freedom of expression. *Cairo Illuminated by Its People* (Al-Kahira munawara bi-ahliha, 1991), a documentary about the city as seen by Chahine, is in many ways his most controversial film to date. Banned by the government and publicly condemned, this film won accolades when it was presented at Cannes. The film was condemned by the Egyptian government as an unnecessarily negative portrait of the city. The film experiments with documentary form and authenticity, in an attempt to represent what might be considered some of the most pressing problems of a troubled country.

The film is set in the metatextual context of Chahine challenging a group of young filmmakers to represent their country for a foreign television project. Chahine, again, moves in and out of the text as the marginalized character he has always played, but somehow more aware of and resigned to his difference than in his earlier work. He explains this difference first of all in the issue of the growth of Islamic fundamentalism. Representing Islam in contrast to Western norms, Chahine presents numerous disconcerting images of Western culture—including a miniskirted, barefoot blonde tourist—unfolding under the watchful gaze of an Islamic sheikh. But religious difference is only one of a number of problems which are represented through Chahine's gaze. As in his earlier trilogy, much is made of the changes which modernization has made in the fabric of

time played by Chahine himself, is about to be honored at a major film festival for his earlier autobiographical film. But the festival is in Europe and he fails to win the award. Chahine appears as himself, an outsider again, relegated this time not only to the margins of Egyptian culture but shunned by the Western cinema culture.

Central to this text is the filmmaker's own relationship to the culture of the West, codified in his ambiguous attempts to film a *Hamlet*. In *Alexandria, Why?* the young student passionately acts and sings the soliloquy from *Hamlet* in his English class, to the shock of his teacher and the delight of his fellow students. It is this scene which best represents Chahine's attempts to find commonality between these differing cultures. *Alexandria, Again and Again* also features the production of a problematic *Hamlet* cast with Egyptians and chanted in Arabic. It is not the casting in Arabic which makes this production a metaphor for difference, but rather the rift which the text creates between Chahine and 'Amr, his young star and love object. Chahine's attempt to produce this film represents his efforts both to control the "other" with whom he clearly identifies and to understand the Eurocentric cultural tradition with which *Alexandria, Again and Again* struggles. Chahine, an educated Alexandrine, can understand the Western context, but it is clearly a difficult task and role for his young star. Instead, 'Amr turns his back on *Hamlet* to direct television serials for a Gulf sheikh. This shift is represented vividly in the film as is the tension between young and old, literate and illiterate. *Alexandria, Again and Again* is the first clear example of Chahine's acknowledgment of difference and of the impossibility of reconciliation.

Alexandria, Again and Again takes as its central event the Egyptian film guild's strike for greater autonomy in 1987. As a political event and as a political subtext, this narrative thread has important significance: it represents the clear alliance between art and politics which Chahine has maintained in his work since *Central Station*. It also represents a further exploration of the role of the intellectual and artist in the national culture of Egypt. The film is the most radical form of postmodern narrative structure thus far in Chahine's career. The film intercuts the subplots of the strike and the filming of *Hamlet* with flashbacks not only to the awards ceremony but also to historical recreations of Alexander's occupation of Egypt.

The film shifts abruptly from one subtext to another, disjointing the narrative structure in disturbing and disorienting ways. Chahine's attempts to deal with the issues of a national culture and the artist's

time rendering the nationalism of that era somewhat ludicrous. It is a difficult task, but the postmodern narrative which Chahine constructs dismantles all national identities in a very successful attempt to explore the ambiguities of nationalism and culture, and possibly to forge a "national" discourse based on pluralisms.

Soon after *Alexandria, Why?* was released and went on to win major international awards, including a Silver Bear at the Berlin International Film Festival, Chahine suffered a major heart attack and underwent extensive bypass surgery; this part of his autobiography is chronicled in *An Egyptian Story* (Haduta Misriyya, 1982). This major illness caused Chahine to rethink his career and his life and gave rise to a determination to make films that were more personal, not only in their iconography but in their subject matter as well. The autobiographical trilogy, which in many ways remains his master work, is the result of this refocus in his career.

An Egyptian Story picks up the autobiographical thread of the young filmmaker Yahya as an adult who has become a successful filmmaker in Egypt. Nour al-Sherif, an Egyptian star at the beginning of his career, mimics Chahine's idiosyncratic mannerisms brilliantly in the opening sequence of the film. When Chahine must travel to London for open-heart surgery, the questions of Egyptian national identity and of the Arab's place in the West come to the fore. Chahine again treats these issues in a postmodern way, populating England with relatives of the filmmaker and enabling the filmmaker/protagonist to navigate the West without surrendering his Egyptian identity.

Unlike many of Chahine's previous films, *An Egyptian Story* was both a popular and critical success. His reputation as the storyteller of Egypt had been established with his previous autobiographical text and Chahine would now exploit the notoriety he had earned as spokesman for the marginal. While his narrative style remains noncommercial, his attempts to incorporate the postmodern structures of both Eastern and Western narrative traditions has piqued the interest of a more general audience. This audience may not always understand his texts, but no one would miss a Chahine film, if only because he has now become a notorious cultural figure.

The third part of Chahine's autobiographical trilogy returns to the subject of the filmmaker forty years later in a reprisal of his initial Alexandria film; this one is titled *Alexandria Again and Again* (Iskandariyya kaman wa kaman, 1989). The filmmaker, Yahya, this

revolve around recreations of musical numbers. The cultural hegemony of Hollywood is never acknowledged as such by Yahya or by the filmmaker Chahine; yet the ambivalence toward the West and its intellectual and cultural tradition remains a subtext in the film. This surfaces occasionally in the representation of the British soldier, fey and latently homoerotic, who drunkenly yet poignantly sings "The White Cliffs of Dover" before he is shipped to his death at al-Alamein.

In *Alexandria, Why?* Yahya fights to go to America to become a film director; but when he enters New York harbor, he finds a leering prostitute impersonating the Statue of Liberty and a group of Hassidic Jews ominously awaiting his arrival. Like his neighbor, Isaac, who leaves Egypt for the new state of Israel in 1948, Yahya is confronted with an image he did not anticipate. For both these *émigré* characters, the New World does not in any way conform to their preconceived image of it. In most of the subtexts of the film, national identity is a main concern; it is often an ambiguous issue for the characters and for Chahine as filmmaker.

Alexandria, Why? is perhaps Youssef Chahine's most coherent narrative and the culmination of his experiment with modern and postmodern forms in film. Although the text draws on several narrative threads, its focus on the intellectual/artist coming of age and the subtext of national identity provide a coherence that his earlier films lack. *Alexandria, Why?* also continues Chahine's move toward a postmodern form in film narrative; in this case, much of the playfulness and allusiveness of the plot are motivated by Yahya's interest in Hollywood films and musicals in particular. The opening sequence of the film intercuts scenes of the Alexandrine beaches with Esther Williams films, choreographed to popular American dance music of the 1940s. The closing shot is newsreel footage of wartime Europe which explodes in time to the music and is matched with the waves on the coast of Egypt.

As Western viewers, we are asked to discount the importance of what has been deemed one of the seminal events of the twentieth century—World War II. The perspective of the film on the issue of nation and history is skewed, then, to that of a young Egyptian whose sympathies and interests do not necessarily lie with the European allies. The play ridicules all political viewpoints in the presence of the British ambassador in Alexandria. Chahine's apparent attempt to recreate the atmosphere of Alexandria during these years hinges on his ability to create a text which plays with history while at the same

In the context of *Alexandria, Why?* the concept of "other" is never clearly defined; Yahya declines to measure himself against any one marginal group, finding comparisons, for example, between himself and his homosexual uncle. Likewise, he transforms his schoolroom reading of Shakespeare into an impassioned Arabic which even his British professor seems capable of understanding. When Yahya argues a point with his teacher, the hero does it in Arabic and his adversary responds in English. Yet the debate continues, each acknowledging the other and his autonomy but refusing to relinquish the power of language. For Yahya and for the Egyptian audience for whom he serves as point of view, the "other" never successfully coalesces into a definable entity until the protagonist leaves Egypt.

As a filmmaker, Youssef Chahine has always worked on the margins of commercial cinema in Egypt; as a director, he has found himself a member of marginalized communities on many fronts. His politics have also consistently been those of the opposition, and so he has developed as a leading voice in cinema in the region one would have to say in spite of these "differences." His interest in the "other," the marginal groups not represented in commercial cinema, has consistently been presented in the context of giving voice rather than pointing fingers. In *The Sparrow* for example, he refused to point to the obvious culprit, the Israelis, choosing instead to examine national corruption in a self-reflective way. Chahine has consistently resisted the obvious groupings, choosing to explore, instead, the complicated interrelations of elements in the shifting culture and political fabric of the Middle East.

The role of the intellectual in *Alexandria, Why?* and, indeed, in the whole autobiographical trilogy, is a problematic one. In this initial attempt to represent the beginnings of an Egyptian artist/intellectual, Chahine finds himself in conflict with the West to which he also pays homage.[18] The young intellectual, Yahya, receives his inspiration and training in and from the West, and yet the Egyptian national ambivalence toward this state of affairs is palpable. The issue of collaboration between the Egyptian nationalists and the Germans during World War II is one of the more unsettling culturally coded ambiguities for Western viewers of the film. But the context of Germany and its role in World War II is very different for Egyptians who knew the British as a colonial presence.

Yahya is strongly attracted to Hollywood films, and his earliest creative acts, with the exception of the schoolroom Arabic Hamlet,

self-parody moving toward a postcolonial narrative form, and yet this form is reliant on the concept of the modern that is so important to the bourgeoisie of Chahine's film. What unites the often biting political critiques of this period of Chahine's career is this attempt at developing a postcolonial mode of discourse while still relying on an indigenous film language. *The Return of the Prodigal* is perhaps the most successful attempt at this complex task, in part because it very playfully uses the generic form so important to the national commercial industry. The "musical tragedy" leads to a further disruption in form in much of the most important texts in Chahine's later career. With this group of political films, Chahine has found a form of discourse suitable to his subject and begins the task of refining that discourse.

In 1978, Chahine made his next film, the first of what would become a trilogy of autobiographical texts. *Alexandria, Why?* (Iskandariyya, lih?) is an evocation of the port city of Alexandria during World War II. Yahya, the main character, is closely modeled on Chahine and the family is his own. What Chahine has set as his task is a text of self-realization and definition through memory in the form of a postmodernist myth.[17] Central to the film is the self-reflexivity of a filmmaker in the process of becoming. Yahya is a character searching for a vocation and attempting to define himself.

Alexandria, Why? is perhaps Chahine's most successful attempt to embody the specific and the personal in an Egyptian national film style and language. The issue of an Egyptian national culture is central to the text but in this film it is not an easy issue. The setting of the film is Alexandria in the years of World War II, a time and place which might well qualify as one of the most cosmopolitan of modern history. Alexandria, the Mediterranean seaport of Egypt, has historically been a crossroads for European and Near Eastern cultures; combine this historical mixture of cultures with the enforced occupation by foreign troops during the war, and the milieu is a patchwork of languages, cultures, and races. For the young Egyptian protagonist who represents Chahine, coming of age in this arena exposes him to a confusing array of marginalized groups—foreigners are often homosexuals, Egyptians run the gamut from Black to Jew to English-speaking effete. The multicultural experience of 1940s Alexandria is not at all confusing for the hero, but the Western viewer is presented with an array of ethnic groups which defy any stereotypical rendering of "Egyptian."

decontextualized shots similar to the nonnarrative insert shots which made *The Sparrow* so narratively incoherent.

The Return of the Prodigal incorporates a great number of generic codes as well. Youssef Chahine has termed this film a "musical tragedy" and has indicated that such a familiarly unconventional genre name helped to get the film passed by the censors.[16] Yet his ability to structure the film as a musical, unconventional as the narrative may be, is also an attempt to include as many people as possible in his audience. Such a film would conform sufficiently to the commercial generic mode for Egyptian film, in order to attract a broader audience than the intellectuals who had previously formed the bulk of Chahine's viewers.

In *The Return of the Prodigal*, the eldest son of the family, 'Ali, has been imprisoned for a dozen years for arguing against the state. He is suddenly released and returns to his family; they find him aged and changed. He becomes a hardened man, more decadent than the rest of his quickly decaying class. The film ends with the family destroyed in a massacre. The decadence of the bourgeoisie and intellectual class is epitomized in the character of 'Ali, who is unable to maintain his aspirations and idealism outside of prison. Chahine offers a variety of possible causes for the decay and corruption of contemporary Egyptian intelligentsia, using, ironically, what is possibly the most anti-intellectual of generic forms. The "musical tragedy" which Chahine orchestrates in this film adheres to many of the characteristics of commercial Egyptian film in its form, yet the content is bitingly critical and often political, with a script and songs written by Egypt's prominent poet and artist Salah Jahin. For example, at one point in the film, a group of people take to the streets in a brash dance and song titled "The Streets are Ours." As they make their way through the setting and the song, they are suddenly halted by a gun-wielding cowboy who prevents their passage.

Egypt's incipient dependence on the postcolonial power of the United States and that nation's growing hegemony in the area engender a not-so-subtle critique from Chahine. The implications, however, reach further than this; as Chahine moves toward an increasingly postmodern form of expression, he also attempts, in this film, to criticize the very class which, in conjunction with the postcolonial presence of the United States, is responsible for the introduction of these very forms of discourse.

The Return of the Prodigal often reads as a fragmented

and the political message of the film is obvious: at the end, Nasser makes his famous radio broadcast resigning as president in the wake of Egypt's massive defeat and the people, lead by Bahiyya, take to the street shouting "No!" to defeat, to his resignation, to the corruption which led to both.

At this point in Chahine's career, the need to conceal the political criticism in his films was a necessary strategy. Censorship of political issues was and remains a difficult hurdle for any filmmaker who wants to confront challenging and contemporary issues. Chahine, then, felt obliged to devise a variety of means to circumvent the problems faced by filmmakers like Tewfik Saleh and Shadi Abdel Salam. Already established as a major force in the counter-cinema of Egypt, Chahine was developing a reputation as a difficult but rewarding filmmaker. His narratives baffled the majority of filmgoers, yet he felt this was a necessity because of the thrust of his message. Obscuring the narrative as he did in *The Sparrow* and in *The Choice* was certainly his least effective strategy for accomplishing his goals.

The political message of his films in this period failed to reach the audience who most needed to hear it. While the intellectual classes were in the middle of examining Egypt's failure in the 1967 war and their own role in that process, Chahine articulated their thoughts in a film narrative which spoke to them alone. The semi-literate majority of Egyptian filmgoers, accustomed to commercial cinema and expecting entertainment and genre films, were virtually excluded by the opacity of the narrative. With these two films, Chahine faced the dilemma which had haunted him from the beginning of his career in a very explicit way: his narratives were devised to elude the censorship of the state, but they were also eluding the audience they were meant for. Chahine realized that his intended narratives were perhaps aimed at the intellectual class who were already confronting these issues themselves; he was enlightening the already awakened, a far cry from his intended purpose.

The Return of the Prodigal, filmed in 1976, shows a somewhat half-hearted attempt by Chahine to remedy this problem within the context of counter-cinema in Egypt. The film portrays the dissolution of a bourgeois family in the wake of nationalization and its aftermath; again, the film is replete with the kind of personal iconographic images which had become more and more characteristic of Chahine's filmic style. There is a clown who appears silently, beginning and ending the film, but he serves no narrative purpose; there are various

representation dictated by the studio system since the 1930s. The film provides little critique of colonial hegemony, even though it is set in the 1930s at the height of the British colonial presence.

As a pastoral epic, *The Earth* is fairly conventional except in its visual style; Chahine here employs the beginnings of a personal symbolic system which will serve as a leitmotif in a number of the films in his career. In this particular text, the hands which tend and clutch the cotton plant best represent the *fellaheen's* relationship to the land. This shot, of hands tending the cotton plant filmed in close-up, becomes a summary of the text. In a great many of his films, such a shot, decontextualized from the narrative becomes a motif which summarizes some major theme or relationship.

The most explicitly political films of Youssef Chahine's career begin at this stage; following *The Earth* and its critical and financial success, he undertook a series of films which would confront a number of the most pressing questions in contemporary Egyptian society. These are also among his most ambiguous films from the point of view of narrative, and they represent a turning point in his efforts to address the question of audience: *The Sparrow* (Al-'asfour), *The Choice* (Al-ikhtiar), and *The Return of the Prodigal* ('Awdat al-ibn al-dal).

Narratively complex, *The Sparrow* (1972) is representative of this new agenda for Chahine; the film deals with the aftermath of the 1967 war with Israel, a subject which virtually every intellectual and artist confronted at that time in Egypt. Chahine has said that "the filmmaker working after 1967 is almost a different person. The agenda had changed dramatically following that humiliation."[15] The narrative of the story is very complicated and often confusing, interweaving different stories with highly symbolic and allegorical subtexts. On first viewing, it is too complex for most audiences to unravel. The principle setting of the film is the house of Bahiyya where one finds a microcosm of contemporary Cairo. Bahiyya herself is a symbol for Egypt and the audience finds congregated there the intellectual Youssef, a journalist, and the police officer Raouf who has pursued a thief, Abu Khedeir. The corruption of the state is alluded to in the various motivations for the action which occurs between these main players.

The settings and subplots change with great rapidity and, little of the motivations for actions or the cause-and-effect relationship of the plot is made clear. Corruption is the main subtext of *The Sparrow*

clings to the cotton plants he will never harvest.

Strikingly absent throughout most of the film is the colonial presence of the British; in the end, they are represented instead by colonized Sudanese soldiers who terrorize the village in the name of the colonizers. The irony of these black soldiers engaged in perpetrating the hegemony of their own white oppressors is skillfully played out in the stark contrast between the people of Sudan and the people of Egypt. But Chahine's point is invalidated by the absence of any representation of British colonialism. The victims, in this case the Sudanese, bear unjustly the brunt of colonial violence. In fact, the black soldiers are represented only as catalysts of British colonialism, which in turn is taken up by the pasha who effects the final rift between *fellah* and land by introducing industrialization and the modernization of the railroad. He, too, incorporates the colonial discourse although he is even further from that culture in visual representation than the black soldiers.

What is apparent throughout the film is the inability of Egyptian cinema to represent the colonial presence in any direct way; the national film language even at this point of the nationalization of the cinema had not developed the means to articulate the hegemony of Western culture in Egypt. This relationship of colonizer and colonized, then, is still relegated to the categories of class and race, particularly seen in the landowning class of Egypt and in the case of Sudanese soldiers. The text of the film thus clearly presents the class conflict of colonial Egypt but avoids the issue of British occupation. Like the films of the studio system made under colonial rule, the film articulates the hegemonic relations between Egyptians of different classes, and these relations are symbolized in part by the railroad which brings the modern and the urban to a poor and rural setting. *The Earth* is Chahine's first attempt to systematically represent the rural poor and he falls prey to sentimentality in many instances. Basing his script on a novel ties him to characters which often become stereotypes. Nevertheless, he develops in this film the beginnings of an iconography which will continue to serve him in his development of a visual style.

While *Salah al-Din* serves as an example of an historical epic, *The Earth* is an example of a pastoral epic, but one which allows the discourse of the commercial Egyptian cinema to govern the structure of the narrative. Although the film does not take commercial genre films as its standard, Chahine still follows the discourse of cultural

montage. Cutting between the waves of the ocean and the waves of soldiers clashing in battle, Chahine manages to circumvent the problems of limited crowd scenes with a montage of quick cuts which create parallel battle scenes. In the few such instances of inventive cinematic narrative in the film, Chahine shows himself to be the master of a cinematic form.

There are far too few such instances in *Salah al-Din* and the final impression of the film remains one of an occasionally brilliant failure. It is also a film, however, which helped to establish Chahine as a recognizable auteur in the national cinema of Egypt. While his career had always been eclectic and noteworthy, with *Salah al-Din* he had shown that he was capable of a recognizably distinct cinematic style and that he had control of the form of the film even if the content had been assigned to him.

Youssef Chahine later made a dramatic turn toward the rural landscape, a setting which he had never seriously explored in his career. A quasi-documentary, *The People of the Nile*, undertaken for the National Film Board preceded by a year one of his most ambitious feature undertakings, *The Earth* (al-Ard, 1970), based on a novel by the popular writer Abdel Rahman Sharkawi, translated by Desmond Stewart as *Egyptian Earth* (1962), and set in a village in rural Egypt in the 1930s.

The connections between the two texts form a new emphasis for Chahine and a movement away, at least temporarily, from the urban milieu which constitutes much of his work. His interest in the *fellaheen,* and their economic problems and social repression during the years of British occupation, is played out in his adaptation of *The Earth* (1968). The novel itself represents the life of this class at this historical moment in a richly naturalistic multi-plotted narrative which Chahine brought to the screen along with the use of symbolic motifs which would become a staple narrative device in his films. Both the novel and the film represent the story of a peasant family caught in an economic crisis brought on by the landowners. Chahine portrays the complexities of village life through a variety of characters who represent the hierarchy of power and domination within the class structure of rural Egypt. The plot of the film revolves around the attempts by the landowner Muhammad Pasha to allow a railroad to be constructed through the land which the *fellaheen* farm. Although the farmers protest the various dictatorial rulings of the landlord, the railroad goes ahead as scheduled and the hero of the film is killed by the landlord's henchmen as he

necessitated by a budget which did not match the historical or allegorical scope of the project. The result is a film which is often embarrassing in its inattention to historic detail and its inaccuracy in costume and design.

On the allegorical level, *Salah al-Din* represents an attempt to express the need for pan-Arabism which was foremost on the political agenda of Abdel Nasser. In this aspect, the project conformed very nicely with the political focus of state film production at this particular historical moment. Shadi Abdel Salam, for example, had problems financing his own projects partly because they did not promote the cause of pan-Arab unity and solidarity.[13] So, in this instance, the political parallels suggested in the script, as presented to the National Film Board and to Chahine, were effective in securing funding.

The portrait of Salah al-Din and the emphasis on Christian–Muslim accord in the Eastern camp certainly foreground the issue of Arab unity. The character of Salah al-Din, wise and careful in his judgments, humane and considerate in his treatment of subjects and enemies, is clearly meant as a flattering portrait of Abdel Nasser. The narrative stress on Salah al-Din's accomplishments presents not only an Arab perspective on the Crusades, but a positive appraisal of Nasser as well.[14] In the years prior to the 1967 defeat, this would have been a politically tolerable viewpoint for both the National Film Board and for Chahine himself.

Despite the many shortcomings, the film stands out as an achievement in the attempt to articulate a national cinematic discourse. Because it attempts a fairly sophisticated representation of a well-documented historical period from an Arab viewpoint, it bears closer examination. Its success at representing a sympathetic portrait of an historical figure is significant. From a cinematic viewpoint, however, the film is less than brilliant.

As an example of the genre of historical epic, then, *Salah al-Din* falls short of the breadth of cinematic scope which is characteristic of this genre. While the widescreen framing cannot fail to provide the picture with a wide range of landscape possibilities, most other aspects of *mise en scène* fall short of epic proportions. For example, details of makeup, such as the red beard which is worn by Richard The Lion-Hearted, are patently false, and hardly intended to reproduce the stylization of expressionism.

The editing of the film demonstrates Chahine's attempt at mastering the form through the use of allusions to Eisenstein-like

burdened with these wars. There has most definitely been no attempt to construct an Arab version of the great battles for the Holy Land; in cinema history, the Arabs have been the infidels, their image manipulated to suit the hegemonic discourse.

Salah al-Din, then, was an attempt to counter this representation and was conceived at an historical moment when Egyptian nationalism was also being historically revised. The colonial occupation had shaped a cinematic image of Egypt and the surrounding area which was beginning to be countered by the National Cinema Council—which helped finance the film—in its choice of production material and projects for financing.[11] Chahine, then, had an opportunity with this project to render not only an Arab view of history but also to allegorize the contemporary situation in Egypt.[12]

Needless to say, this was a very ambitious undertaking for any one film project. Add to this initially intimidating plan the limited budget of Egypt's national film board and this historical epic was in some ways destined to fall short of expectations. Chahine was compelled to use important stars from the commercial industry, type-cast in a way he might ordinarily have avoided. For example, Salah al-Din himself was played by Ahmad Mazhar, a romantic lead in the studio system, cast in order to foreground the heroism of a leader from the Arab world. From the point of view of historical revisionism, *Salah al-Din* is a successful attempt at historical epic. The character of Salah al-Din is represented as a sympathetic and fair ruler who shows unprecedented mercy toward his adversaries; his meeting with King Richard is characterized by understanding and compromise rather than the passionate villainy so favored by Western representation.

Chahine was resourceful in staging battle scenes and in editing to convey a sense of breadth and scope despite the limits set by economic necessity. Nevertheless, the diminished aspect of the epic is evident. Although the film was made in Cinemascope, there is little reason for its use. Chahine often frames the confrontation between the two leaders, Salah al-Din and Richard the Lion-Hearted, using the width of the screen with skill (framing the two figures at extreme ends of the wide screen, for example); and battle scenes are often staged to evoke a wide horizontal plateau. This is one film, however, where Chahine does not favor a moving camera and a great deal of the impressive sweep of the landscape and epic action is lost or subsumed in the editing process. Much of this streamlining of epic quality was

Since Youssef Chahine began challenging the commercial film industry of Egypt in explicit and provocative ways, his critics have consistently raised the question of his intended audience. Chahine has been accused of elitism and intentional obscurity in his films; this taunt has followed him throughout his career.[8] When asked about his intentions and his audience, Chahine contends that he makes his films for Egyptians—"I don't know any other peoples' stories,"[9] he has said—but the complexity and allusiveness of his film texts are often a problem even for the intellectuals among Egyptian filmgoers.

The burden of the very successful commercial film industry of Egypt was keenly felt by Chahine; while examining his role as an Egyptian filmmaker, he would inevitably confront the expectations of an audience reared on Egyptian commercial cinema. To a certain extent, this is an issue which confronts all filmmakers in Egypt. The commercial studio system has established itself as a popular and powerful system in the national culture and beyond. As such, it has initiated and maintained conventions, based on the Hollywood model, and it has created audience expectations for entertainment in particular. What any filmmaker finds, then, is a system of conventions which run counter to the development of a serious avant-garde or non-commercial cinema.

Chahine opted for an explicitly political topic in the epic undertaking of *Salah al-Din* (1941). He took on this project from Ezzedine Zulfiqar when it was already in progress; as directorial undertaking it would give him the scope to develop a statement on Egypt and its political condition. *Salah al-Din* was, in part, an allegory about Gamal Abdel Nasser and his vision of pan-Arabism. The film is subtitled "al-Nasser," which means "the victorious" and is the name of the famous Sultan Saladin, as well as the name of the President of Egypt at the time that the film was made. The parallel between Saladin and Nasser is intentional and stated. The film was projected to be an historical epic which would present the Crusades and this particular historical period from the Arab point of view.[10] In this particular respect the film was a success; for the first time in the history of cinema, attention was given to the role and interest of the traditional "other" in the historical events of the Crusades. As a subject for Western filmmakers and audiences, the Middle Ages, and the Crusades in particular, offered a canvas for historical epics overlaid with romance and stressing the heroic "quest." Little thought or attention has been paid to the land and culture which were

But such adherence to the conventions of Egyptian commercial cinema is not a hallmark of this film and in this way it marks a turning point for Chahine. The subject of the film is itself one which might have had affinities with Egyptian melodrama, but Chahine has made several choices in making this film which function as challenges to the commercial conventions. To deal seriously with psychological realism was a shift away from the dominance of musical comedies in Egyptian cinema.

At this point in the history of the Egyptian cinema, such transgressions of audience expectation were puzzling for the majority of filmgoers; the seriousness of the topic, the puzzling point of view, and the brutal ending anticipated the film's poor reception. Puzzled audiences did not support the film and it was a financial failure in Egypt. It was, however, a critical success and this dilemma raised several problematic questions for Youssef Chahine as a director. Facing his future in the Egyptian cinema after the failed reception of this film, Youssef Chahine confronted a question which continued to haunt him throughout his career—who is his audience? Although this issue involves a consideration of the conventions and the power of commercial cinema in Egypt, Chahine did not at this point come to terms with the elements which might account for the failure of his first serious counter-cinematic text.

Instead, Chahine took up the cause of national liberation in his *Jamila, the Algerian* (Jamila al-Jaza'iriyya, 1958), a biographical film which centered on an important heroine of the Algerian war of independence. What Chahine had chosen to do was to deal with non-Egyptian subjects. This would be one of only a few Chahine films which is not set in Egypt and which remains a controversial text in his career for this reason. It seems apparent that at this point in Chahine's career he was attempting to articulate more universal and pressing concerns of the time. By choosing a film project which was so clearly far afield from either the Egyptian commercial film industry and Hollywood film genres, Chahine was asserting his growing independence and attempting to forge a personal style. *Jamila, the Algerian* was meant to be a film about Third-World revolution; it was the first fictional feature film made about the Algerian revolution, and in many ways it served as a precursor for the more impressive *Battle of Algiers* made twelve years later. The two films overlap in several scenes and events, but the visual quality and narrative style of *Jamila, the Algerian* is much less consistent than that of *Battle of Algiers*.

links to violence is one issue which makes this a remarkable film in this cultural and historical context. Chahine's attempts at psychological realism and depth, both in his direction and in his portrayal of Kinawi, mark a significant break with Egypt's commercial cinema. Chahine himself has stated that one of his main concerns as a filmmaker is to address "what is needed in a particular society at a particular historical moment. In *Central Station,* I wanted to address universal concerns but always within the Egyptian context."[6]

The subtext of sex and violence which forms the central motivation and psychological development of Kinawi is not a new issue for Egyptian cinema, but the directness with which Youssef Chahine treats this theme and the sympathy he brings to his main character provide a new representation of this issue. The possibility of melodramatic generic formula is never far from the frame but with Kinawi as the point of view, Chahine evokes sympathy rather than bathos for his characterization.

The visual style of the film anticipates the mature style of Chahine and indicates a careful sense of composition; Chahine favors triadic compositions and often unbalances the frame by placing characters on the edges of it. In *Central Station* this underscores the precarious nature of several of the sexual relationships under consideration. His use of allusion is also present here, although his homages to American musicals and Hitchcock films do not have the central function they take on in his later texts.

The opening of the film presents a realistic location-establishing shot of the central station explored with a tracking camera in a fairly long take; characters move in and out of the frame. The sense of off-screen space and the importance of locale is a cinematic element which will become one of Youssef Chahine's trademarks.The narrative of the film is one of Chahine's most unified efforts; the central focus is on Kinawi and his obsession with the young girl. Unlike most narrative films in Egyptian cinema, the plot remains centered on this issue. There is a subplot which involves the unionization of the workers in the station, but this subplot is not quite successfully tied to the main plot of the film. Nevertheless, it is the beginning of Chahine's attempts to introduce political questions into his films.[7] Chahine also includes several musical numbers, a conventional requirement of commercial Egyptian cinema, and yet these songs are motivated in part by the narrative and characters and provide an added dimension to the characterization for the two main actors.

Although his early films rarely conformed strictly to the fairly rigid conventions of commercial filmmaking in Egypt, Chahine was clearly in the grip of this very formidable system.

Chahine, for example, used generic formulas in his first film, *Baba Amin*, yet his early use of musical forms, a standard genre in Egyptian commercial cinema, was even at this stage clearly marked by his interest in American film musicals. The effect, then, is that of allusion to—or even parody of—American film rather than an adaptation of the pace and structure of the Egyptian musical genre. Yet he felt compelled to work, to a large extent, within the formulaic system of Egyptian commercial cinema.

The ten films which Chahine directed between 1950 and 1958 include a number of very conventional melodramas and musicals; in all of these texts, however, he manages to rise above complete accordance with commercial filmmaking through his sense of composition and through his adaptation of Hollywood genre techniques to an Egyptian narrative discourse. He employs the star system in a fairly conventional way, and he may be credited with introducing Omar Sherif to a mass audience.

Central Station, made in 1958, marks a significant change in the direction of his career. It tells the story of the denizens of Cairo's main railway station in the course of one day. The story centers on a poor and somewhat demented newspaper hawker who finds himself obsessed with a young soft-drink seller at the station. He watches and pursues her and when she rebuffs him, he attempts to kill her, but mistakenly murders another young woman instead.

The unity of time and place imposed by the location of the story and the events of the plot make this a remarkably unified and compact film; there is little like it in the Egyptian studio films of this era. From this perspective, this film remains one of Chahine's most narratively coherent works and indicates an implicit rebellion against the generally nonlinear narrative practices of Egyptian cinema. Chahine himself plays the role of Kinawi, the demented murderer. The interaction of the characters in the film reveals an interest in differing cultural codes, based particularly on class. While violence and sexual passion serve as the threads which tie the film together, these themes are explored in the relationships of a number of couples who represent different social classes in Egyptian society; the setting of the railway station makes a convenient meeting place for these stories to unfold.[5]

The explicit portrayal of sexual obsession and its subsequent

Cairo Station onward might be considered to be the best example of "auteur" filmmaking in Egyptian cinema, with all the positive and creative sense implied in the term. And yet, Chahine is more than simply an author of a personal vision; his authorship is also an attempt to define an authentically Egyptian national film language. In what might be called an attempt at a postcolonial discourse in Egyptian cinema, Chahine has emerged as Egypt's most imaginative and polemical director.[2]

His own relationship to cinema and his early interest in theater and acting forms the subject of several of his later films; what seems most important to note in relation to his filmmaking practices is the degree of marginality he experienced through his own family, upbringing, and education. He was raised in Alexandria, the "second city" of Egypt; a metropolis renowned for its mix of ethnic minorities. As a member of a bourgeois, Christian family in a predominantly Muslim setting, he certainly felt his marginal status keenly.[3] The film culture of Egypt at this time involved the services of many of the most marginal groups in Egyptian society; it was—until its nationalization in the early sixties—dominated by ethnic minorities within the national culture of Egypt. In a sense, then, the cinema was an appropriate choice for Chahine.

Youssef Chahine has long defined himself as an "Alexandrine;" what this means in the context of Egyptian society and culture is important to an understanding of Chahine's viewpoint.[4] Most urban dwellers in Egypt reside in Cairo and Cairo is considered the center, the pulse of the country—in Arabic, Cairo and Egypt are often designated with the same word, "misr." Alexandria, given its past and its present geographical location, continues to be associated with multi-culturalism—it stands as a kind of counter-point to Cairo, the heart of Egypt.

To define himself as an Alexandrine, then, indicates that Youssef Chahine sees and represents himself as outside the mainstream, marginal to the main fabric of the national culture. He has cast himself in this role in terms of film culture in Egypt as well, in order to offer an alternative—alternative not alien—discourse; but to forge this discourse Chahine had to undergo first the trials of the existing system. His career began with a series of fairly conventional films, comedies, and musicals presented in a rather unremarkable way. When he returned from the United States and began his filmmaking career in Egypt, he worked within the studio genre mode.

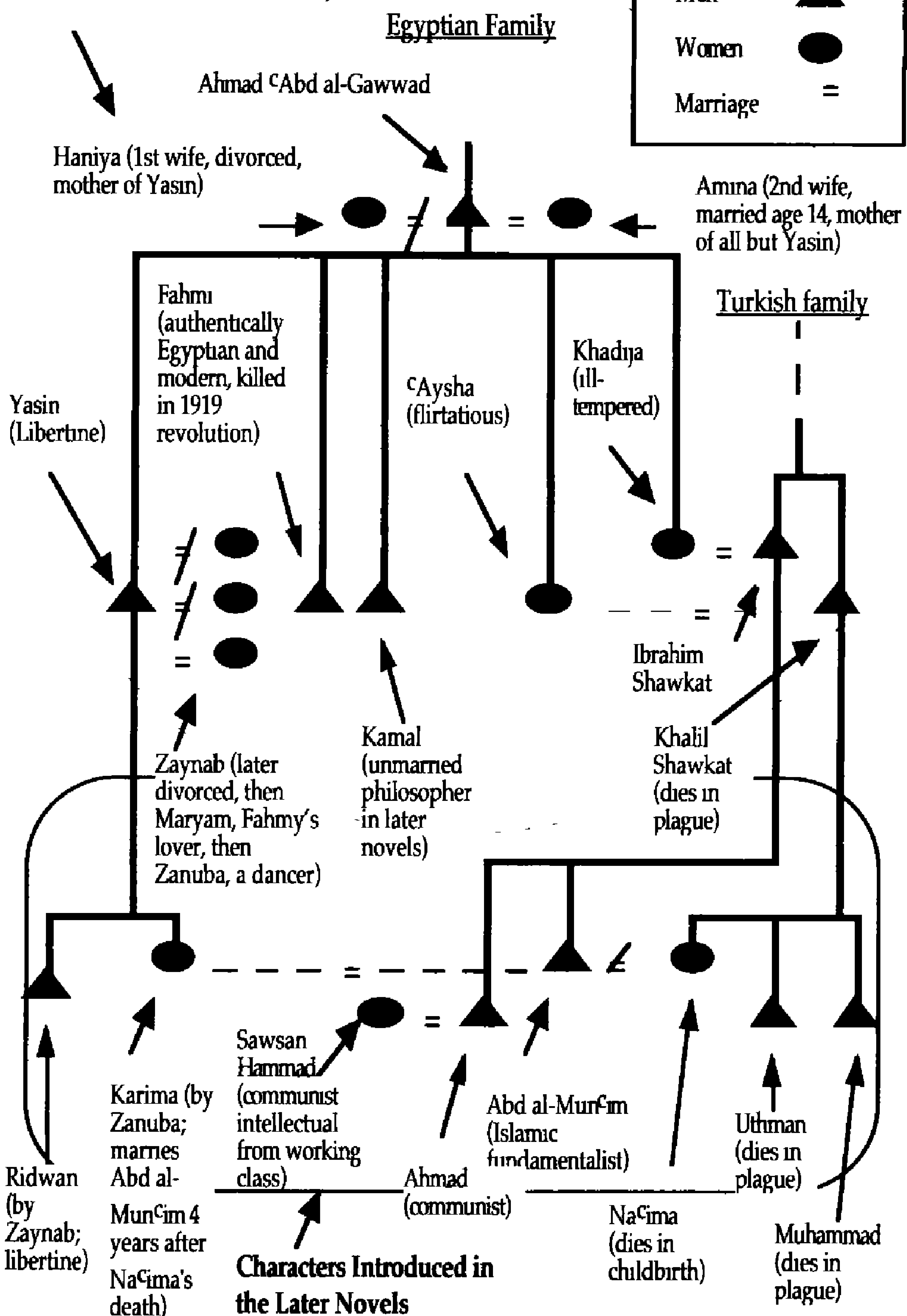
Cultural Hegemony and National Film Language: Youssef Chahine

Maureen Kiernan

Youssef Chahine is without doubt the most widely known Egyptian director in the West. His work is regularly reviewed and screened, especially in Europe, and he has undertaken several co-productions with French filmmaking companies. And yet, he is intimately tied to the country where he was born, raised, and lives today. In no way could Youssef Chahine be regarded as anything but an *Egyptian* filmmaker.

In the context of Egyptian film history, however, Youssef Chahine is an iconoclast. He has always worked somewhat independently of the Egyptian commercial studio cinema and yet he feels the pressures of this system immensely. He was born in Alexandria in 1926, at that time a cosmopolitan meeting ground for Mediterranean cultures; his father was a middle-class lawyer; and his family belongs to the Christian minority, more specifically to the Catholic religion, itself a minority within this group. He was educated in a British school in Alexandria, and there became fluent in several languages. Although his father intended him to be an engineer on leaving school, with great financial sacrifice by his family he traveled to the United States to study acting at the Pasadena Playhouse in California.[1]

His experience in the United States and his continuing relationship with American film culture has become a subtext in his films, especially the autobiographical trilogy which is part of his most recent work. His training was in acting, but when he returned to Egypt he became a director first. When he returned from Pasadena in 1950, he directed his first feature film, *Father Amin* (Baba Amin). By the time he had filmed *Cairo Station* (Bab al-hadid) in 1958, Chahine had developed an authentic and personal style of filmmaking which showed a developing counter-cinematic practice opposed to the commercial cinema of Egypt. The bulk of Chahine's career from



The ᶜAbd al-Gawwad Family of the Cairo Trilogy
Characters from the First Novel
Egyptian Family
Men
Women
Marriage
Ahmad ᶜAbd al-Gawwad
Haniya (1st wife, divorced, mother of Yasin)
Amina (2nd wife, married age 14, mother of all but Yasin)
Turkish family
Fahmi (authentically Egyptian and modern, killed in 1919 revolution)
ᶜAysha (flirtatious)
Khadija (ill-tempered)
Yasin (Libertine)
Ibrahim Shawkat
Zaynab (later divorced, then Maryam, Fahmy's lover, then Zanuba, a dancer)
Kamal (unmarried philosopher in later novels)
Khalil Shawkat (dies in plague)
Sawsan Hammad (communist intellectual from working class)
Abd al-Munᶜim (Islamic fundamentalist)
Karima (by Zanuba; marries Abd al-Munᶜim 4 years after Naᶜima's death)
Ridwan (by Zaynab; libertine)
Ahmad (communist)
Uthman (dies in plague)
Naᶜima (dies in childbirth)
Muhammad (dies in plague)
Characters Introduced in the Later Novels

the film, including (among others) the Biryuni company (selling "modest" women's clothing), "GI Joe" toys (the advertisements for which were entirely in unsubtitled English), Arusa tea, Neon detergent, and Lady feminine protection. Although these advertising intrusions completely spoiled the video version of the film, they ironically served to heighten the anticommercialist tone of the story. Presumably the makers of *Supermarket* had no choice but to sell the rights to such a company, as virtually all new (1990s) films are handled by similarly incompetent companies.

63 'Abd al-'Azim Ramadan, "'Abd al-Wahhab wa-l-Tabaqa al-Wusta," *Uktubir* 759 (12 May 1991): 16-17.

64 Barakat began directing in the early 1940s. In the late 1950s and 1960s he became prominent for making works of social realism such as *Call of the Curlew* (Du'a' al-Karawan, 1958) and *The Shame* (al-Haram, 1965).

65 In the original film, the protagonist is an uneducated barber who receives a proposal for the hand of his educated daughter from a bureaucrat. In the remake the protagonist is a high school-educated bureaucrat who does the proposing himself.

66 For a more detailed description of *Sha'ban below Zero* see Walter Armbrust, "The Nationalist Vernacular: Folklore and Egyptian Popular Culture," *Michigan Quarterly Review* 31 (Fall 1992): 525-542.

67 For an example of the discourse critical of language hybridization see Birkasam Ramadan, "Al-Lugha al-'Arabiya wa-al-Ightirab," an interview with Dr. Yusuf Zaydan. *al-Akhbar* (11 July 1990): 14. What separates officially sanctioned linguistic modernism from officially illegitimate language hybridization is much the same distinction that separates Westernized characters of film narratives from modern characters: the adoption of Western style as a suspicious means for obtaining materialist ends as opposed to the mastery of technique. In linguistic terms the mastery of (allegedly) universalistic Western technique is accomplished through the officially sanctioned creation of dictionaries specifying the classically based equivalents to Western terms.

Kamil al-Telmisani); *Girls and the Mercedes* (al-Banat wa-al-Mercedes, directed by Husayn Kamal, 1973); *Sha'ban below Zero* (Sha'ban taht al-Sifr, directed by Henri Barakat, 1980); *Playing with the Grownups* (Al-Lu'b ma' al-Kubar, directed by Sherif 'Arafa, 1991); *Mercedes* (Mercedes, directed by Yusri Nasrallah, 1993).

57 Some other films employing the bags-of-money device include: *If I Were Rich* (Henri Barakat, 1942); *Sha'ban below Zero* (Barakat, 1980); *Half a Million* (Nisf Arnab, directed by Muhammad Khan, 1983).

58 *Ramadan Riddles* (Fawazir Ramadan) is a yearly television song-and-dance extravaganza broadcast during the month of Ramadan. The dances are organized around a theme: each episode acts out something related to the theme (colloquial proverbs, for example), and the audience tries to guess what the dance expresses. Answers to the riddles expressed in these dances are then sent to the government Radio and Television building. Those who guess all the answers correctly are eligible to win prizes. The practice of the televised *Ramadan Riddles* is often described as vulgar by both religious purists and intellectuals.

59 In one scene Ramzi and his wife try to reconcile, improbably, over a piano in Ramzi's mother's apartment. As they talk they bang out an echo of the old middle class on the piano—the tune from "Inta 'Umri" (You Are My Life), a song composed by Muhammad 'Abd al-Wahhab and sung by Umm Kalthoum. The song was released in 1964, the same year *Bayn al-Qasrayn* was made. Bringing it into the film raises a hint of an age when life was very different for aspiring artists, as well as for an aspiring middle class.

60 An example of this solution to problems raised in the narrative is *The Man Who Lost His Shadow* (Al-Rajul alladhi Faqada Zillahu, directed by Kamal al-Shaykh, 1968). In this case, though, the drive to power and wealth corresponds to a loss of interest in the goal of setting up a proper middle class household.

61 In an earlier scene when he had been flirting with Dr. 'Azmi's "millionaire lessons," Ramzi had temporarily abandoned his musical refuge. At this point we see him taking his Beethoven portrait off the wall—the one he was hauling to his mother's apartment in a truck, beside which the money bag landed earlier in the film. His explanation to his mother was that he had not quit music, but that music had quit him. Ramzi's mother, knowing her son is not serious about quitting music, quietly replaces the picture, brushing again against the money bag and knocking it off the shelf.

62 It is interesting to note in this context that Beach Film Egypt company, which bought the video rights to *Supermarket*, completely butchered the film through exactly the same vulgar commercialism against which the film protested. Thirty poorly produced advertisements were inserted into

public sector, as well as enthusiastic supporters of the public-sector project.

52 Roy Armes and Lisbeth Malkmus, *Arab and African Filmmaking* (London: Zed, 1991): 56. Armes defines the old guard as Salah Abu Sayf, Yusuf Chahine, and Tewfik Salih.

53 For example: *Depths of the City* (Qa' al-Madina, directed by Husam al-Din Mustafa, 1974); *I Want a Solution* (Uridu Hallan, directed by Sa'id Marzuq, 1975); *The Siren* (al-Naddaha, directed by Husayn Kamal, 1975); *al-Karnak* (Karnak, directed by 'Ali Badr Khan, 1976); *The Water Carrier Died* (al-Saqqa Mat, directed by Salah Abu Sayf, 1977); *Shafiqa and Mitwalli* (Shafiqa wa Mitwalli, directed by 'Ali Badr Khan, 1978); *Ragab on a Hot Tin Roof* (Ragab fauq Safih Sakhin, directed by Ahmad Fu'ad, 1979); *We Are of the Bus* (Ihna Bitu' al-Otobis, directed by Husayn Kamal, 1979); *No Comfort for Women* (Wa La 'Aza' lil-Sayyidat, directed by Henri Barakat, 1979). Others may have their own nominations, but the point is that the period is not quite as sterile as is sometimes alleged.

54 For example: *Alley of Fools* (Darb al-Mahabil, directed by Tewfik Saleh, 1955); *A Woman's Youth* (Shabab Imra'a, directed by Salah Abu Sayf, 1956); *Land of Peace* (Ard al-Salam, directed by Kamal al-Shaykh, 1957); *al-Futuwwa* (The Bully, directed by Salah Abu Sayf, 1957); *Cairo Station* (Bab al-Hadid, directed by Yusuf Chahine, 1958); *Jamila* (Jamila, directed by Yusuf Chahine, 1958); *Between Heaven and Earth* (Bayn al-Sama' wa-al-Ard, directed by Salah Abu Sayf, 1959);*Call of the Curlew* (Dua' al-Karawan, directed by Henri Barakat, 1959); *A Beginning and an End* (Bidaya wa-Nihaya, directed by Salah Abu Sayf, 1960); *The Thief and the Dogs* (al-Liss wa-al-Kilab, directed by Kamal al-Shaykh, 1962). Even quite pedestrian stories from the pre-nationalized private-sector period like *The Teenage Girls* (al-Murahiqat, directed by Ahmad Diya' al-Din, 1960) showed a high level of craft, which suggests that what the cinema industry needed was new and more sophisticated directors to take advantage of the skills and organization already in place. Run-of-the-mill post-nationalized films, for example *Where Is My Mind* (Ayna 'Aqli, directed by 'Atif Salim, 1974), are comparatively clumsy.

55 For a description of *Layla* see "Awwal Riwaya Sinima'iya Tukhrijuha Sayyida Misriyya," *Ruz al-Yusuf* 106 (17 November, 1927): 24-25; "Akhbar al-Sinima wa-l-Malahi," *Ruz al-Yusuf* 107 (24 November 1927): 16.

56 See, for example, *The White Rose* (1933; compare the bey's massive boat of a car with the more modest car of 'Abd al-Wahhab's in which the singer appears after becoming the singing hero of the middle class); *Resolution* (1939, directed by Kamal Salim); *If I Were Rich* (Lau Kunt Ghani, directed by Henri Barakat, 1942); *Black Market* (1945, directed by

[45] From Kamal Salim, *Al-Nass al-Kamil li-Sinaryu Film* al-'Azima (Cairo: General Egyptian Book Organization, 1975) 68.

[46] Another film that makes liberal use of verbal code-switching between a European language (English in this case) and Arabic is *His Excellency the Doorman* (al-Bey al-Bawwab, directed by Hasan Ibrahim, 1987). A film in which switching between English and Arabic results in a sinister effect is *The Pasha Nightclub* (Teatro al-Basha, directed by Tariq al-'Iryan, 1993).

[47] See, for example, Henri Barakat's *Call of the Curlew* (Du'a' al-Karawan, 1959). The film sets up a love/hate relationship between a victimized country girl and an educated engineer. The engineer had dishonored the girl's sister, leading to her death. And yet when the girl finally gets to know the man she also falls in love with him, and even manages to make him realize the wrong he has done. In the course of the film he wavers between a negatively portrayed Westernization, and a positively portrayed modernity. This is accomplished with no recourse to verbal code-switching; instead the narrative does the work of juxtaposing the codes.

[48] In *Black Market* (directed by Kamil al-Telmisani) the protagonist is similarly both university educated and resides in a traditional neighborhood. His opposite number is a shopkeeper who illegally enriches himself on the black market. As the shopkeeper's corruption grows, he progressively dons more Western clothes until, near the end of the film, he is wearing a tuxedo and associating with prostitutes, who also appear in Western clothes. In *Bayn al-Qasrayn*, of course, the wholesome modernity of Fahmi is contrasted with the decadence of his half-brother Yasin.

[49] *Al-Kawakib* 1 (8 February 1949), inside front cover. This was actually the second appearance of *al-Kawakib*. The publisher, Dar al-Hilal, had briefly issued a cinema magazine called *al-Kawakib* in the 1930s. Perhaps because the magazine competed directly with al-Hilal's own middlebrow publication, a magazine called *al-Ithnayn*, the first experiment with *al-Kawakib* was short-lived.

[50] *Al-Kawakib* 1 (8 February 1949): 2.

[51] For an accounting of public-sector losses in the nationalized period (1963-1971) see "Al-Nass al-Kamil li-Taqrir al-Niyaba al-'Amma bi-Hifz al-Tahqiq fi Qadiyat Khasa'ir al-Qita' al-'Amm," reprinted in *al-Sinima wa al-Tarikh* 7 (1993): 77-91. Defenders of the public sector such as Salah Abu Sayf challenge the accounting methods used in this report, claiming that the losses were far less, or even that there were no losses (personal conversation, 17 June 1994). Abu Sayf, however, allowed that there were significant problems inherent in the managerial structure of the public sector, which included persons opposed to the very concept of a

an exception to the pattern of generally portraying Westerners as either clowns or monsters. This is the television serial "Ra'fit al-Haggan" which was broadcast in several installments during the late 1980s and early 1990s. The serial was about an Egyptian spy in Israel, and shows many Israelis and some Europeans. The tale is told through the attempts of the spy's widow, a German woman—who is portrayed sympathetically—to find out who her husband really was. Israelis, according to Abu-Lughod, are portrayed in the series as sometimes corrupt and immoral, but generally normal (Abu-Lughod, "Finding a Place for Islam," 504).

43 Some other films that include prominent educated characters for whom a level of education is integral to the story include: *The White Rose* (al-Warda al-Bayda, directed by Muhammad Karim, 1933); *Long Live Love* (Yahya al-Hubb, directed by Muhammad Karim, 1938); *If I Were Rich* (Lau Kunt Ghani, directed by Henri Barakat, 1942); *Layla Daughter of the Rich* (Layla Bint al-Aghniya', directed by Anwar Wagdi, 1946); *Among the Ruins* (Bayn al-Atlal, directed by Izz al-Din Zul-Faqar, 1959); *Cairo 1930* (al-Qahira Thalathin, directed by Salah Abu Sayf, 1966); *The Teenage Girls* (al-Murahiqat, directed by Ahmad Diya' al-Din, 1960); *A Beginning and an End* (Bidaya wa Nihaya, directed by Salah Abu Sayf, 1960). This is only a tiny sample of the number of films in which education is an important element in a character's persona, or in the film's narrative.

44 David Harvey sums up the Western conceptualization of modernism: "You simply cannot make an omelet without breaking eggs, as a whole line of modernist thinkers from Goethe to Mao have noted. The literary archetype of such a dilemma is ... an epic hero prepared to destroy religious myths, traditional values, and customary ways of life in order to build a brave new world out of the ashes of the old" (David Harvey, *The Condition of Postmodernity* [Oxford: Basil Blackwell, 1989] 16). Author and playwright Tawfiq al-Hakim summarizes the Egyptian position on modernity in literature in his rationale for wanting to write an Egyptian novel: "Laying the foundation of an Egyptian narrative literature is something that can be undertaken only by its own man, by a native son. ... Furthermore, each generation is responsible for itself and for preparing the ground for the next. This particular genre in Arabic literature—the modern novel—had not yet taken shape as an artistic form. It would not have been right to leave it to the future, for its future would not come about except on the basis of the present. *The novel that is written today is no more than a link in the chain of the natural growth of tomorrow's novel. Any delay in the forging of this link creates a gap, protracts a stage, and forms an obstacle to the momentum of growth*" (my emphasis; quoted from Tawfiq al-Hakim, *The Prison of Life*, trans. Pierre Cachia [Cairo: American University in Cairo Press, 1992] 113).

mode of communication). See Scotton, "Diglossia and Code Switching," 405-407.

38 Scotton uses her criteria for code-switching to refine categorizations of diglossic languages into languages of "broad diglossia," and languages of "narrow diglossia," both of which exhibit features of code-switching, although in different degrees. In languages characterized by narrow diglossia Scotton predicts that there should be fewer options for code-switching. She mentions Arabic as an example of narrow diglossia in which there should be examples of "sequential unmarked coding." However, in languages characterized by narrow diglossia Scotton predicts that there should be no occurrence of "switching as an overall unmarked choice." Scotton's reason for predicting the absence of switching as an overall unmarked choice is that in communities of narrow diglossia the functional allocation of codes should be categorical; in other words, codes are always used for a particular purpose and are not therefore indicative of any negotiation of interpersonal relationships (Scotton, "Diglossia and Code Switching," 410-411). The problem, of course, is that Arabic, at least in Egypt, may not be characterized by as categorical a differentiation of function as Scotton assumes. The efforts of linguists to distinguish various intermediate levels of "educated standard Arabic" cast doubt on the reality of such differentiation.

39 Scotton, "Diglossia and Code Switching," 403-404.

40 For example, Scotton notes that overall switching as an unmarked choice (alternating between two codes without altering the social relationships of the speakers) is more common in Puerto Rican Spanish/English bilingual communities in New York than among French speakers in the English-dominated Canadian province of Ottowa. Puerto Ricans in New York evaluate bilingualism positively, whereas French speakers in English-speaking Canada do not (Scotton, "Diglossia and Code-switching," 406).

41 From time to time films depicting medieval Arab society are also made, and these also are generally done in classical Arabic. See, for example, *The Victor Salah al-Din*, (directed by Yusuf Chahine, 1963) and *The Dawn of Islam* (Fajr al-Islam, directed by Salah Abu Sayf, 1971).

42 There are numerous examples of films that show foreigners as either evil or absurd. A few of the many examples are: *The Pasha Nightclub* (Teatro al-Basha, directed by Tariq al-'Iryan, 1993); *Crabs* (Kaboriya, directed by Khayri Bishara, 1990); *His Excellency the Doorman* (al-Bey al-Bawwab, directed by Hasan Ibrahim, 1987); *The Bullet is Still in My Pocket* (al-Rasasa la Tazal fi Jaybi, directed by Husam al-Din Mustafa, 1974); *Jamila* (Jamila, directed by Yusuf Chahine, 1958). Lila Abu-Lughod, "Finding a Place for Islam: Egyptian Television Serials and the National Interest," *Public Culture* 5:3 (Spring 1993): 493-514, finds

[28] The problem in this case, however, is that the dominant pole of the opposition—classicism—is territorially diffuse, and therefore problematic as a basis for nationalism, therefore modernity is often represented as a synthesis of both classical heritage and local culture.

[29] Anderson, *Imagined Communities*, 84.

[30] As Charles Ferguson described it, diglossia is "[a] relatively stable language situation in which in addition to the primary dialects of the language (which may include a standard or regional standards), there is a very divergent, highly codified (often grammatically more complex) superposed variety either of an earlier period or in another speech community which is learned largely by formal education and used for most written and formal spoken purposes but not used by any sector of the community for ordinary conversation." See Charles Ferguson, "Diglossia," in *Language Structure and Language Use: Essays by Charles Ferguson*, selected and introduced by Anwar S. Dil (Stanford: Stanford University Press, 1971).

[31] See, for example, E.M. Badawi, *Mustawiyat al-'Arabiyya al-Mu'asira* (Cairo: Dar al-Ma'arif, 1973); and Youssef Mahmoud, "Arabic after Diglossia," in J. A. Fishman et al., eds., *The Fergusonian Impact*, vol. 1 (New York: Mouton de Gruyter, 1986) 239-251.

[32] Quoted in Mahmoud, "Arabic after Diglossia," 244.

[33] Mahmoud, "Arabic after Diglossia,"245.

[34] In the trilogy as a whole the character who is most directly affected by the juxtaposition of cultural codes is Kamal, the youngest son of 'Abd al-Gawwad who is a secondary character in the first novel. As the story develops Kamal becomes increasingly snared by the intellectual lure of foreign culture, but he never becomes confident of his ability to comfortably integrate the ideas he reads about into his own life.

[35] John Gumperz, *Discourse Strategies* (London: Cambridge University Press, 1982) 59.

[36] Carol Scotton, "Diglossia and Code-switching," in J. A. Fishman et al., eds., *The Fergusonian Impact*, vol. 2 (New York: Mouton de Gruyter, 1986) 404.

[37] Code-switching situations, in Scotton's scheme, can be of four types: (1) "sequential unmarked coding" (switching between two or more codes without any of the codes being marked as out of the ordinary by either of the speakers); (2) "switching as an overall unmarked choice" (both speakers stand in equal relation to both codes so that switching from one to the other involves no sensation of markedness for either speaker); (3) "switching as a marked choice" (one speaker switches to a code that is marked for the other speaker, thereby effecting a change in their respective social positions); (4) "switching as an exploratory choice" (both speakers switch codes in order to negotiate a mutually satisfactory

father's habits. However, partly because they also frequent prostitutes (the same one in the case of Yasin), and partly because of the deference to paternal authority required by tradition, they must also keep their knowledge compartmentalized.

17 The novel does, however, show a more humanistic stance toward the British. Yasin and, especially Kamal, have essentially friendly contacts with British soldiers, although in Kamal's case the friendship is motivated by an English soldier's attempt to make contact with the neighbor's daughter.

18 Naguib Mahfouz, "Ra'y Nagib Mahfuz fi Hasan al-Imam," *Ruz al-Yusuf* 1867 (23 March 1964): 45.

19 Bakr al-Sharqawi, "Qisasat min *Bayn al-Qasrayn*," *Ruz al-Yusuf* 1866 (16 March 1964): 46-47. The second film in the Cairo trilogy series, *Qasr al-Shauq* (*Palace of Desire*) was even more controversial than the first, and was subject to an acrimonious censorship debate. The problem, again, was the dancers, drinking, and sexual situations. I'tidal Mumtaz, the head of film censorship at the time, wrote about the case in her memoirs. She seems to have conflated *Qasr al-Shauq* with *Bayn al-Qasrayn*, as her objections to the second film centered on what she saw as the film's tendency to defame "nationalist events," and having ignored the role of the British in encouraging prostitution in Egypt (I'tidal Mumtaz, *Mudhakkirat Raqiba Sinima'iyya* [Cairo: GEBO, 1985]: 138-144). The "nationalist events" were featured mostly in the first film, not the second, and there is no suggestion in either the novels or the films that the British were responsible for 'Abd al-Gawwad's dissolute behavior. Mumtaz's memoirs also contain a picture that suggests conflation of the two films: a portrait of the actors who played 'Abd al-Gawwad (Yahya Shahin), Yasin ('Abd al-Min'am Ibrahim), and Fahmi (Salah Qabil). The caption lists the film as *Qasr al-Shauq*, but the picture is from *Bayn al-Qasrayn* (Mumtaz, *Mudhakkirat Raqiba*, unnumbered photo section).

20 Naguib Mahfouz, *Bayn al-Qasrayn* (Cairo: Dar Misr lil-Tiba'a, 1983) 418-428.

21 Naguib Mahfouz, *Bayn al-Qasrayn* , 359-364.

22 Naguib Mahfouz, *Bayn al-Qasrayn* , 334-335.

23 Naguib Mahfouz, *Bayn al-Qasrayn* , 336.

24 For example, Mahfouz, *Bayn al-Qasrayn* , 340-342; and the scene in which Fahmi is killed, 466-470.

25 Naguib Mahfouz, *Bayn al-Qasrayn*, 343-349.

26 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991).

27 For more on the way the term *ibn al-balad* is deployed in urban Egyptian society see Sawsan al-Messiri, *Ibn al-Balad: A Concept of Egyptian Identity* (Leiden: E.J. Brill, 1978).

(25 March 1964): 34-35.

12 His name was Gibra'il Talhami, and he seems to have been part P.T. Barnum, the American showman, i.e., a bit given to hyperbole. He once described a project he was working on to make a film called *The Life of Harun al-Rashid* (Hayat Harun al-Rashid). The film was to feature "authentic" music and poetry of the 'Abbasid age, would be co-produced with a foreign company and would have a budget of LE 300,000 (a big musical film—the most expensive kind of film to make in Egypt—was said to cost LE 71,000 in 1964; see "Kam Yatakallaf al-Film al-An?" *Kawakib* 694 [12 November 1964]: 106-107). The film would be shot in cinemascope color, would use five languages, be co-directed by one foreign and one Arab director, have four foreign stars, ten Arab stars, and 40 other actors with significant secondary roles. See *Kawakib* 589 (13 November 1962): 57. *The Life of Harun al-Rashid* was never made, at least under that title and in the Egyptian cinema.

13 See, for example, *Almaz and 'Abd al-Hamuli,* (Almaz wa 'Abduh al-Hamuli, directed by Helmi Rafla, 1962) a disastrously gone-wrong combination of propaganda and musical extravaganza set in the court of the Khedive Isma'il. The absurdity of the production was heightened by the sight of many of the female extras in modern evening dresses and the sound of modern Arabic music being played in a nineteenth-century court. Another example is the "medieval clipper ships" of Yusuf Chahine's *The Victor Salah al-Din* (Al-Nasir Salah al-Din, 1964). Both films were made under conditions of production similar to those of *Bayn al-Qasrayn—Almaz* in 1962, and *Salah al-Din* in 1963. The superiority of *Bayn al-Qasrayn's* costuming was highlighted before the film's release. See "Al-Sinima al-'Arabiyya Tatakhallas min al-Irtijal," *Al-Kawakib* 641 (12 November 1963): 129.

14 The later novels show female characters in nondomestic situations, especially through the philosopher son Kamal's frustrated love affairs, first with the sophisticated and independent daughter of a pasha who rejects his advances, and then again with the girl's younger sister. But significantly, Kamal remains unmarried, and ultimately unable to break out of the patrilineal system within which he was raised. 'Abd al-Gawwad's grandson finally breaks the mold by marrying a communist intellectual named Sawsan Hammad. The character of Sawsan, however, comes late in the Trilogy and is not developed in great detail.

15 At another level, however, 'Abd al-Gawwad's daughters do play a symbolic role that exceeds their domestic roles. They are named after two of the Prophet Muhammad's wives in an allusion to Islamic history. The personalities of the two girls also mirror their historical counterparts: the stern Khadiga and the playful 'Aysha.

16 During the second novel Yasin and Kamal do become aware of their

that the state of cinema in the rest of the world was extremely poor, leaving the impression that the Egyptian cinema was, after all, merely the best of a bad lot.

5 Cawelti 1979, 560.

6 I have referred throughout this paper to an ideology of modernism in a broad cultural sense—a social modernism manifested in institutions and public discourse, and comparable to Western modernism as a social phenomenon. Often the modernity of the masses is distinguished from modernism in more restricted artistic contexts such as "poetic modernism" (of Adonis, for example) or "Naguib Mahfouz in his modernist phase" (as opposed to his realist phase in which he did, however, describe a process of making Egyptian society modern). The urge to set artistic modernism apart from the modernity experienced by the masses, disseminated through Egyptian institutions, and discussed daily in the media, probably stems from the same source as the need to set art films apart from commercial films without ever really examining the assumptions upon which such a distinction is based. If the primary qualification of an "ism" (i.e., modernism) is a conscious ideology, then filmmakers from practically any period should qualify, as well as other artists who develop an ideology of the modern from well outside the confines of a narrowly defined genre of modernism. In any case, the modernist ideology of this paper is explained in some detail, therefore there need be no confusion between particular movements labeled modernist and the modernism to which I refer here.

7 Al-Imam's career stretched from the 1940s to the 1980s. Hasan al-Imam was one of the most prolific directors in the Egyptian cinema, having produced 89 films (only Niyazi Mustafa, with 90, produced more). These figures come from the following sources: Munir Muhammad Ibrahim et. al., eds., *Banurama al-Sinima al-Misriya, 1927-1980* (Cairo: Wizarat al-Thaqafa, 1981); Munir Muhammad Ibrahim et. al., eds., *Banurama al-Sinima al-Misriya, 1983-1985* (Cairo: Wizarat al-Thaqafa, 1986); 'Adli al-Dahibi et al., eds., *Dalil al-Sinima, 1980-1982* (Cairo: al-Markaz al-Qaumi lil-Sinima, 1982); Mahmoud Qassem et al., *Mausu'at al-Aflam al-'Arabiyya* (Cairo: Bayt al-Ma'rifa, 1994).

8 Galal al-Sharqawi, *Risala fi Tarikh al-Sinima al-Misriya* (Cairo: GEBO, 1970): 217. Ending films with fires did seem to be a trademark of Hasan al-Imam. See, for example, *I Am a Daughter of [important] People* (Ana Bint Nas, 1951); or *Hearts of People* (Qulub al-Nas, 1954).

9 Hashim al-Nahhas, *Najib Mahfuz 'ala al-Shasha, 1945-1988* (Cairo: GEBO, 1990): 234. According to al-Nahhas's filmography there were eighteen Mahfouz scenarios before *Bayn al-Qasrayn*, seventeen of which preceded any of the novel adaptations.

10 "Khawatir Fanniyya," *Ruz al-Yusuf* 1893 (21 September 1964): 43.

11 "Arba'at Aflam Kabira fi Waqtin Wahidin Kull Shahr," *Akhir Sa'a* 1535

presupposes the bourgeois notion that filmmaking is purely a function of individual genius and is unfettered by ideological constraints—a purely "personal style expressing a vision of life or the world," as Farid puts it. But genre conventions can also be seen as a field of communication between filmmakers and audience. Such a view foregrounds the ideological assumptions inherent in the genres rather than suppressing them under the banner of individual genius. The existence of generic conventions creates the possibility of their subversion, and this adds an extra dimension to the experience of watching films. In such an environment neither filmmakers nor audience can labor under the illusion that films represent some sort of essential reality. The entire process of producing and consuming films becomes instead a complex mixture of representation, reality, and convention. At its worst this alchemy can result in cinematic cliché. However, in the right circumstances commercial films can provide a highly nuanced common ground between the individual artist extolled by critics and the social structures through which both audience and filmmakers interpret the world. Indeed, in the best commercial cinema, films can even contest the very conventions that enable their existence. It is important to realize that such films, even when they are artistically acclaimed, do not deny the importance of commercial cinema, but rather affirm the vitality of the filmmaking tradition.

NOTES

1 Samir Farid, *Huwiyat al-Sinima al-'Arabiyya* (Beirut: Dar al-Farabi, 1988): 5-28, 12.

2 John G. Cawelti, "*Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films," in Gerald Mast and Marshall Cohen, eds., *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (New York: Oxford University, 1979): 559-579, 560.

3 Farid uses this dichotomous terminology in *Huwiyat al-Sinima*, 14-16.

4 A really stringent critic might say one or two films every few years, which is probably closer to the actual number of Egyptian films that are written about in Western languages. However, three or four a year was the number given in a curious editorial defending the decision to include Egyptian entries in the seventeenth annual Cairo International Film Festival (Hisham Lashin, "Marhaban bil-Sinima al-Misriya," *Yaumiyyat al-Mahrajan*, for the 17th Cairo International Film Festival, Dec. 1993). The article boasted, on one hand, of the relatively high number of "good" Egyptian films—three or four a year—and on the other hand, indicated

cannot even afford a taxi to take the money, four hundred thousand Egyptian pounds, which he carries in a tattered suitcase, to his office. Eventually, he yields to temptation and steals the payroll. He is caught and put in prison, although he never reveals where he has hidden the money. In prison Ramadan finds he is treated with respect for the first time. Through numerous plot twists he is released from prison, forms an import-export company (Ramadanko lil-Tasdir wal-Istirad—just the sort of hybrid Arabic/English word that language purists love to fulminate against),[67] and eventually ends up in prison again. That is where the film ends—inside a prison rather than just outside, being taken to prison, as in the first two films.

The films of this "'umra trilogy" are just the sort of works that gain a great deal from an awareness of the "patterned narratives" that auteur theorists such as Cawelti point to in their analyses of such American genres as the detective story and the Western. The films are not just social satire of the present, but parody of a cinematic tradition—all the hundreds of commercial films made before the 1970s in which the narrative focus was modernity embodied by doctors, university students, bureaucrats, artists, and even the peasants popularized in the 1960s and sent up by 'Adil Imam's Ragab in 1979. 'Adil Imam does modernity in reverse, finding himself in ever more marginal positions instead of being "morally uplifted" or "refined" as the inaugural *Kawakib* editorial quoted above would have it. The audience found this exhilarating, and proceeded to make 'Adil Imam the highest-paid actor in Egypt. Perhaps this was because the absurdity of many of his films (and some plays as well) struck the audience as realistic, and it is not implausible to hypothesize that the realism stemmed partly from the films' portrayal of a life very much at odds with the modernist ideology built up for so long in the "media school" of theaters, cinemas and radio stations that *al-Kawakib* saw competing with real schools for ideological influence in 1949. This is a more reasonable explanation for such films' popularity than the usual unexamined notion that vulgar audiences are attracted to vulgar entertainment—Samir Farid's assumption that the social and political realities reflected in commercial cinema are not worth looking at.

In the end, having a commercial cinema such as Egypt's can actually be an artistic advantage. Commercial cinemas establish genre conventions—conventions which are closely tied to prevailing ideological and cultural structures. The prevailing view in Egypt is that genre is nothing but an artistic straitjacket. Such a view

category: *Ragab on a Hot Tin Roof* (Ragab fauq Safih Sakhin, directed by Ahmad Fu'ad in 1979); *Sha'ban Taht al-Sifr* (Sha'ban below Zero, directed by Henri Barakat in 1980); and *Ramadan on the Volcano* (Ramadan fauq al-Burkan, directed by Ahmad al-Sab'awi in 1985). All three characters are, as the titles suggest, in some sort of trouble; in fact all three characters are systematically humiliated in the course of the trilogy. The films are a parody of pre-1970 modernist cinema. The titles feature names modeled on the seventh, eighth, and ninth months of the Islamic calendar—the prescribed months for doing an *'umra* (minor pilgrimage to Mecca). Just as the succession of months suggests a journey—to a sacred place in the Islamic context—so the films trace a kind of pilgrimage from the backward uneducated countryside (which paradoxically is practically the only setting that seems rationally ordered in all three films) to the heart of the bureaucracy (the complex of ministries in Cairo known as the Mugamma').

The first film, *Ragab*, is an Egyptian version of *Midnight Cowboy* in which a peasant named *Ragab* comes to the city and gets lost in a world of petty thievery. There are no middle class characters in the film. Instead we see an emasculated world where the protagonist is forced to stoop to the most humiliating tasks in order to survive. He does survive, but only by learning to play the game, to hustle and cheat. At the end of the film the protagonist is shown being arrested and taken to prison.

The director of *Sha'ban*, Henri Barakat, had more impressive credentials than the other two,[64] although *Sha'ban* was not one of Barakat's more interesting films visually. *Sha'ban* was a remake of a 1942 film called *If I Were Rich* , and both are about protagonists who inherit large sums of money under dubious circumstances. Both films feature educated bureaucrats, although in slightly different forms.[65] In both films, the protagonist lands himself in a huge mess because of his inability to avoid the corrupting influence of money. However, in the original film the protagonist is saved by an aristocratic man who is posing as an educated employee of the railroad: he reveals his true identity and bails the protagonist out of the mess he has gotten himself into. In the remake there is nobody aristocratic, bureaucratic, educated or otherwise, to step in at the last minute to save the day. As in *Ragab*, the protagonist goes to jail in the final scene.[66]

In the final film, *Ramadan*, 'Adil Imam plays the title role, a payroll officer for the Mugamma'. Poor Ramadan is so poorly paid he

completely in keeping with the broad sweep of Egyptian cinema in that the juxtaposition of Western material with Egyptian characters is fundamentally different than the juxtaposition of Western technique (or in this case Western high art) with Egyptian characters. And the juxtaposition of the backward vulgarity of the cassette tape thrown into the car in the film's final scene with the pianist's refinement and high principles is also a familiar Egyptian film trope, again beautifully done in *Supermarket*, but not unique to the "new cinema."

These new antimodernist films are made by a wide range of directors, some of them extremely sophisticated and others displaying more modest talents. Khayri Bishara's *Crabs* (Kaboriya, 1990), for example, bears more obvious resemblance to the cinematic style of pre-1970 films, but was still marked by the complete absence of any middle class figure. The film was extremely successful commercially, but coolly received by intellectuals. It tells the story of a young man from a poor neighborhood, the son of a glass blower, who wants to be a boxer. If he has any education, it is never mentioned in the film. He and his friends get lured by the bright lights of a decadent party on a cruise ship (just as a fisherman lures crabs with a light, hence the title). The rich Egyptians on the boat display a rich variety of code-switching, both by the juxtaposition of their improper Western dress with their ordinary Egyptian speech, and through verbal code-switching. One scene is almost a parody of code-switching: a song about food sung by bored rich people. The words of the song consist entirely of food names—exotic Western dishes alternating with traditional Egyptian dishes (all in keeping with the food theme implied by the title). The narrative is about how the rich attempt to manipulate the poor for no other reason than entertainment: they hire the boxer and his friends to perform exhibitions at parties. The boxer and his friends are forced to choose between aping the cynical manipulations of the rich, or rejecting the *infitahi* lifestyle and returning to their traditional quarter (they ultimately choose the latter). Rejecting the decadence of Westernized capital is a part of *Crabs*, as it is in many pre-1970 films; what is missing is the element of progress, the synthesizing of various traditions to form a new identity.

Antimodernist films made by less highly acclaimed directors abound. Although the production standards of such films tends to be lower than those of directors like Bishara and Muhammad Khan, it is these films that provide some of the most biting satire in Egyptian cinema. A trilogy of films starring actor 'Adil Imam falls within this

not refined, and his moral standards were impeccable: he was the incorruptible character in the story, the greatest anti-commercialist of the film's cast of characters. What has changed between *Kawakib's* 1948 vision of the world and Muhammad Khan's 1990 vision is not the value of art, but the potential of "science" (technique, in other words: "theaters, cinemas and radio stations," as the editorial puts it) to disseminate art in a healthy way. Instead of the scientific promulgation of art, we have supermarkets and vulgar cassette tapes.[62]

The communicative codes employed in *Supermarket* are not independent of older Egyptian film language. The artist loves Western high art for its universal appeal, but the universal appeal of high art and science has never been a problem in Egyptian cinema from any period. Films featuring Muhammad 'Abd al-Wahhab, for example, pointedly showcased musical ensembles. His first film, in 1933, incorporated European instruments and was performed in the European opera house; in 1949 he appeared in the surreal conclusion of *The Flirtation of Girls* (Ghazal al-Banat, directed by Anwar Wagdi) directing a massive orchestra to an empty room. The dynamic had not changed: "what a shame—art is not appreciated." And yet the 1949 film's popularity (as well as that of the 1933 film) shows that the formulation of fusing Western high art with the high art of Arab society did, in fact, have some appeal. When 'Abd al-Wahhab died, commentators extolled the virtues of his synthesis of European and Arab classical traditions.[63] And of course the same alliance between European high art and science and Egyptian culture were proclaimed in *Among the Ruins*, *The Mummy*, and many other films, including *Supermarket*.

Materialism and vulgarity in *Supermarket* are linked with both foreignness and backwardness, just as in the pre-1970 cinema. This is done with greater finesse than in most films, but it is nonetheless unmistakable. For example, the doctor invites the pianist to join him at his swimming pool. While they are in the pool the doctor brags to the pianist that he only drinks orange juice made from California oranges—absurd in Egypt where equally good oranges can be had for a fraction of the price. And the film pointedly connects the divorced woman's *infitahi* ex-husband with foreign materialism. The fact that his money comes from the Arab Gulf countries rather than directly from the West is a slightly novel twist, but the objects bought with oil money are as Western as ever. Both the doctor and the ex-husband are

Tell me ... wise me up ...

The film ends with Ramzi laughing bitterly, no doubt with visions of Amira, his childhood friend whom he had described to Dr. 'Azmi as "like his sister," on the arm of the corrupt old man. Dr. 'Azmi wins, with his American orange juice, his shady business ventures, and his frank eschewing of all scruples. Is there anything between the vulgarity of Hamdi Batshan and the banality of Dr. 'Azmi and big capital? Not in *Supermarket*, or in many other films made since the 1970s. Some of these films have been labeled "new cinema," but others are still ignored as "commercial."

Conclusion

Supermarket is, by almost any standard, a far more sophisticated work of art than the film version of *Bayn al-Qasrayn*—more realistic, better acted, and dedicated to social criticism rather than to nationalist ideology. But does *Supermarket* speak through an entirely different film language than *Bayn al-Qasrayn*? I would argue that it does not, and that it would be more correct to say that *Supermarket's* film language is the inversion of *Bayn al-Qasrayn* rather than a style of expression invented since the 1970s. The "new cinema," of which *Supermarket* is an example, is more interesting when put in the historical context of the entire Egyptian cinema.

The protagonist of *Supermarket* is unquestionably a more complex kind of middle class person than one sees in older films, but he is not entirely unprecedented either. In fact, the misunderstood artist has been an acceptable version of the educated bureaucrat or professional since almost the beginning of the Egyptian cinema—since Muhammad 'Abd al-Wahhab's *The White Rose* in 1933. In that film the artist (played by 'Abd al-Wahhab) was forced by circumstances to work in a bey's real estate office; in *Supermarket* the artist is forced to work in a piano bar at a vulgar five-star hotel. Nor would it be an exaggeration to say that the pianist of *Supermarket* is entirely out of step with the sort of ethical modernity touted by the inaugural issue of *Kawakib* in 1949. *Kawakib*, we remember, confidently stated that "art, in its various forms and schools, is one of the best means for influencing the masses, refining them, raising their spiritual and moral standards." *Supermarket's* pianist was nothing if

become a millionaire," but all he learns is how to be subservient. Dr. 'Azmi lets him attend a meeting of his business partners during which they discuss various projects funded by foreign capital (none of which have anything to do with the medical profession within which Dr. 'Azmi supposedly works). Ramzi learns nothing, and Dr. 'Azmi, almost unconsciously, begins treating Ramzi like a servant, ordering him to carry his briefcase. The one "lesson" Dr. 'Azmi gives him is that to get rich he must lose his scruples: "You must compromise 'ethicccaaallly'" (*akhlaaqiiiyaaan*—he draws out the final word for emphasis). Ramzi later throws this phrase back in Dr. 'Azmi's face when the doctor tries to get him to set him up with Amira.

For Amira the stakes are higher. If she cannot fight off her millionaire ex-husband, she risks losing her daughter. Without money she has no ammunition in the war for her daughter's affections. The only way she can fight a millionaire is through an alliance with a bigger millionaire: she compromises where Ramzi would not. Amira agrees to let Dr. 'Azmi set her up as director of a chain of supermarkets bearing her name. The price is her body.

In the penultimate scene of the film Ramzi encounters his childhood friend Amira in the piano bar with Dr. 'Azmi. The first hint the pianist gets of their presence is a hundred-dollar bill delivered by the waiter with compliments of Dr. 'Azmi. Ramzi smiles, but is then stunned when he sees Dr. 'Azmi leave the bar with Amira on his arm—an Amira made up to look like the young woman with whom Dr. 'Azmi had appeared in the film's first scene—a woman half his age.

Finally Ramzi is left alone sitting in his car listening to classical music. This is his usual means of escaping unpleasant realities, and a sign that he will not give in to vulgar money-chasing.[61] An anonymous man pulls up beside Ramzi in another car, rolls down his window, and throws in a cassette tape. Ramzi, startled out of his reverie, looks at the man, but the stranger just waves and drives off. Ramzi puts the tape in his cassette deck and listens. It turns out to be Hamdi Batshan, a semi-"folkloric" nightclub singer—the sort who sings in a "folkloric" troupe such as the one Ramzi's wife wants to join. The song is "Eh il-Hikaya" (What's the Story), about a dirty old man flirting with a young girl.

> *Kallimni ... fahhimni* (tell me, wise me up)
> What's this, you with the gray hair, you dirty old man,
> you with the worn-out nose, what an age of wonders this is.

her with gifts and making it clear that she can have any material object she desires. The girl proves distressingly susceptible to his blandishments.

The healthiest relationship in the film is between Ramzi and Amira. There are hints that they should have married each other rather than the ballet dancer and the businessman. Amira turns out to be the only person who remembers Ramzi's birthday (unlike Ramzi's wife). Ramzi is on excellent terms with Amira's retired father, with whom he plays backgammon. When Amira's daughter gets lured into spending a weekend with her father at a luxury hotel, Ramzi takes Amira out for the evening to help her forget her worries (and Amira meets Dr. 'Azmi for the first time during this outing, which Ramzi later comes to regret). At one point in the film Amira's daughter asks Ramzi whether he and her mother had ever been in love, and the pianist laughingly replies that everybody immediately suspects such a relationship of any man and woman, but that they are in fact friends, not lovers. Later Dr. 'Azmi tries to get Ramzi to arrange a meeting between him and Amira. Ramzi, having seen the doctor casually discarding younger women, and heard him derisively referring to such women as "sparrows," is outraged. He tells Dr. 'Azmi that he will not pimp for him and breaks off their relationship.

The apartments in which Ramzi and Amira grew up, and to which they have, in the course of the film, both returned, are shadows of the old middle class. Although the apartments are large and comfortable, there is no way the younger generation can reproduce such a lifestyle on incomes earned from working as a supermarket clerk (in Amira's case) and a hotel pianist (in Ramzi's case). Ramzi and his estranged wife periodically try to reconcile, but the subject of finding an apartment of their own always spoils the atmosphere because it leads, inevitably, to the necessity of living off of the generosity of relatives. The only solution, which Ramzi's wife repeatedly suggests, is for them to work at weddings and in hotels in a "folkloric troupe," an idea which Ramzi always angrily rejects.[59] As with so many other elements of the story, the issue of finding an apartment so that the couple can live a proper married life is old hat for the Egyptian cinema. What is new is that the solution to the problem lies not in some sort of heroic bourgeois struggle (as in, for example, *Resolution*) or some dramatic plunge into spectacular corruption.[60] Instead the solution is to give in to the banality of capital. Ramzi toys with exchanging piano lessons with Dr. 'Azmi for lessons in "how to

> orange juice made from imported American oranges]. Ramzi, there are other types of luck. You can win a lottery, *you can find a bag full of money* [my emphasis], you can win the "Ramadan Riddles...."[58]

The joke is that Ramzi already has the bag full of money; he just doesn't know it. And he never finds out. At the end of the film he reconciles with his estranged wife and her sister and moves back to their apartment. On the way a young boy steals the still-unopened bag full of money. The police catch the boy, and an alert passerby jots down the number of the truck from which the bag is stolen. Ramzi gets called into the police station to explain the money. The police accept his explanation that he never knew he had the bag. Before the authorities release Ramzi the investigating officer asks Ramzi about the money:

> Officer: Would you have used the money if you had known you had it?
> Ramzi: Are you asking personally or as an official?
> Officer: Personally.
> Ramzi: I would have asked advice from Dr. 'Azmi.
> Officer: Who is Dr. 'Azmi?
> Ramzi: My financial advisor.

Easy come, easy go. Or at least that would be the case, except that the rest of the film, between the money being acquired in the beginning of the film and the money being lost at the end, is all about the deprivation of the middle class—the middle class which was for many years the focus of nationalist ideology and the central element of many an Egyptian film narrative.

Ramzi's return to his mother puts him in contact with his childhood friend Amira (Nagla' Fathi), the "girl-next-door" who married a businessman named Khalid (Nabil al-Halfawi). The couple had a daughter, but the marriage went sour when Khalid decided to move to Kuwait. Amira, left to fend for herself and with a daughter to raise, is forced to find employment in a supermarket bakery selling cakes. In the film, shortly after Ramzi moves back to his mother's apartment, Khalid returns from Kuwait, and though he has been out of contact with his daughter for ten years, he tries to win her affection. Or more accurately, Khalid tries to *buy* the girl's affection, showering

Ramzi goes to shave off his mustache as suggested by Dr. 'Azmi's buxom friend. But he does so to the sound of Carmina Burana blasted over a stereo speaker brought deliberately into the hallway in order to disturb the sleeping women. They fight, and Ramzi decides to move back to his mother's apartment (not the first time this has happened, as various people note throughout the film). He loads his possessions onto a rented truck and sets off for Heliopolis where his mother lives. On the way a robbery is committed: two men on a motorcycle rob a man wearing a *galabiyya* of a briefcase stuffed with money (the film never explains who this man is, but one wonders how it is that he happens to be carrying a bag full of money around in the street). The thieves try to escape over one of the many bridges built in Cairo since the 1980s to keep an almost gridlocked city (barely) moving. The police give chase, and the desperate criminals heave the bag over the side of the bridge—right into Ramzi's truck. It lands beside a framed picture of Beethoven that is obviously one of Ramzi's prize possessions, since we periodically see him contemplating it while listening to classical music. Ramzi never suspects a thing and the briefcase gets stored with the rest of his possessions in his mother's apartment.

A briefcase full of money falling out of the sky is exactly the sort of improbable event that normally brings hoots of derision from critics (see Galal al-Sharqawi's description of a Hasan al-Imam film above). As in the case of the Mercedes-as-symbol-of-decadence, bags of money have been used before in Egyptian films.[57] Usually the bag of money is symbolic of ill-gotten gains, which generally lead to the downfall of whoever acquires such easy wealth. In *Supermarket*, however, the bag of money sits on a shelf throughout the film. We see Ramzi's mother knock it over while moving a picture; we see her dusting it; we see Dr. 'Azmi, lounging in a swimming pool, tell Ramzi,

> You've got to start being a millionaire through a stroke of luck. *Yes!* [loudly, in English]. Ramzi, what I mean by luck, *please* [in English], is that a person must start from trading in currency, the drug trade, bribery—that's what I call a "stroke of luck."
> Ramzi: What was your "stroke of luck?"
> Dr. 'Azmi: Stop, now. Ramzi, if you want to be a millionaire it's enough that you be the friend of a millionaire. *Cheers!* [in English, as he takes a drink of

speech: he hardly utters a sentence without interjecting an English phrase. These tend to be short, but conspicuous, such as Dr. 'Azmi's marking the end of his initial greeting to Ramzi with a "yes." Again, this is not a novel device for Egyptian cinema, and even verges on being a cliché. What distinguishes *Supermarket* from previous commercial films is not the elements employed to move the narrative, but first, the director's technique in presenting them, and second, the position of the middle class in the story.

The narrative technique of *Supermarket* and the ultimate destination of the narrative are closely bound together. The technique is ironic, and the irony stems from using familiar tropes to negate rather than define middle class identity. Effacement of the middle class is the point of the overall structure of the story, but the point is reiterated in small details throughout the film. For example, in one scene Dr. 'Azmi hires Ramzi to play the piano at a gathering of his business associates. Ramzi discovers that the venue of the performance is to be a luxury Nile cruise boat. As Ramzi, Dr. 'Azmi, and the doctor's business associates board the boat the camera pans along a row of Mercedes cars—those of the business associates—along the dock. The expensive imported automobile (especially the Mercedes in later years) as symbol of decadence is, again, a familiar device in Egyptian cinema.[56] What saves the scene from being pure cliché is that at the end of this line of symbolic arrogance the camera pauses briefly on Ramzi's locally-made Fiat with a sunscreen extended under the windshield, a sunscreen upon which is printed two huge red lips. The inclusion of Ramzi's insouciant Fiat, decorated with saucy red lips, among the corsairs of big capital (each of which costs, if legally imported, around a half million Egyptian pounds) nicely summarizes both Ramzi's marginality, and his intransigence. Unfortunately, by the end of the film big capital has its way and Ramzi's intransigence gets crushed.

Another near-cliché woven through the film is an anonymous bag of money, which falls into Ramzi's hands without his knowledge, remains an unknown presence throughout the film, and is only discovered by the police after it is too late. Ramzi acquires the money bag early in the film. After the opening scene in the bar with Dr. 'Azmi, Ramzi goes home and starts a fight with his wife and her sister with whom the struggling artists (Ramzi and his ballet-dancer wife) are forced to live. Ramzi's wife, oblivious to the fact that it is her husband's birthday, barely acknowledges his presence. In retaliation

she a bit risqué in a shoulderless, tight-fitting gown. The pianist greets the surgeon, who returns the greeting, punctuating it with a crisp "yes" in English. Dr. 'Azmi always punctuates his speech with English phrases (code-switching on the most obvious level). He brags about his orange juice made from American oranges. Surgery is only his ostensible profession: he is really pure businessman.

As Dr. 'Azmi orders two scotches, Ramzi comes to the bar and tells the bartender to let him pay for the doctor's drinks because it will be Ramzi's birthday in half an hour. 'Azmi's big-haired buxom friend flirts with Ramzi, asking him how old he is and telling him that his mustache makes him look older, and that he should therefore shave it off (ironic, since she has just come into the bar on the arm of a man old enough to be her father). Dr. 'Azmi then tells Ramzi that since he is about to be thirty-two years old he should come in for a "checkup" (again the English) at his expense. Throughout the film Dr. 'Azmi's English-Arabic code-switching contrasts with Ramzi's devotion to Western high art: vulgar Westernization is contrasted with mastery of Western technique—one of the oldest themes in Egyptian cinema. It is the same juxtaposition embodied in the characters Fahmi and Yasin in *Bayn al-Qasrayn*—the martyred nationalist college graduate and the philandering semi-educated fop. This pattern is also present in *Resolution's* Muhammad, a college-educated hero from the *baladi* neighborhood contrasted with 'Adli, the decadent son of a pasha (who ultimately reforms by adopting a middle class work ethic).

In this opening scene in the bar the camera pans past a sign advertising Ramzi as the house pianist, and then past a deranged-looking model of the Statue of Liberty. Scathing references to things American are made throughout the film, always juxtaposed to wholesome images of things Egyptian. However, the director's use of these elements of foreignness is not novel. Juxtaposing threatening foreignness with wholesome local culture goes back to the first Egyptian film, *Layla* (Widad Urfi, 1927), in which a Brazilian temptress, the daughter of a scientist, come to see Pharaonic ruins, lures a bedouin man off to the corruption of the city, leaving a pregnant bedouin sweetheart behind (she is rescued in the end by a properly modernized Egyptian man).[55] The same trope is employed in many Egyptian commercial films before and after the 1970s.

In *Supermarket* there are no foreigners, but foreign objects, practices, and speech are woven into the narrative throughout the film. One of the most prominent of these juxtapositions is Dr. 'Azmi's

1933), was about a struggling musician. At one point in the film, 'Abd al-Wahhab even turns to his sweetheart and intones morosely, "My lady, music is a beautiful art, the art of goodness and love. But what a shame. It isn't well appreciated." Such a line is very much in the spirit of *Supermarket*. However, in the old films the artist always manages to make art appreciated. In *The White Rose* 'Abd al-Wahhab becomes the darling of the middle class. We know this from the scenes of tarbush-clad men flooding into the opera house to hear the new star. It does not help him get the girl though, because her mother is overly Westernized, and is determined to see her daughter married to a dissolute and Westernized fop.

In *Supermarket* the middle class is deaf to the call of fine art: Ramzi never makes it beyond the piano bar. However, *Supermarket*, like *The White Rose*, is a "boy meets girl" film. The problem is that the boy does indeed get the girl, but it is the wrong boy getting the girl that Ramzi really should have gotten years ago. The "boy" is a thoroughly amoral surgeon who frequents the piano bar, and the "girl" is literally Ramzi's "girl next-door"—his childhood neighbor—who had married a different man, but who is divorced when the film begins.

The film introduces the surgeon first. After the opening dedication, and after we see Ramzi examining himself in the mirror, we see a few outdoor shots leading to the Ramsis Hilton—a plausible place for a piano bar. Then shots of Ramzi playing the piano alternate with shots of the surgeon in action—operating on an ancient man who resembles nothing so much as an unwrapped mummy. The man-mummy is under local anesthesia, and occasionally raises his wizened head to watch the doctor in action. Music plays in the operating room, and the surgeon makes conducting motions as he cuts, swabs, and sews the man-mummy lying on the table. Shots of medical instruments monitoring the anesthetized man's condition alternate with images of the pianist's hands caressing the keyboard. When the operation ends (just as the film credits end), the surgeon turns to a nurse, saying that if there are any complications she knows where to find him: in the bar—Ramzi's bar. As he says this we see the man-mummy's face straining toward the doctor, and we hear his heartbeat, monitored by the medical instruments, racing (from exertion? anticipation? fear?).

The surgeon, Dr. 'Azmi (played by 'Adil Adham), enters the bar with a buxom big-haired woman who appears to be half his age. He is dressed casually, in a blue-and-white print Hawaiian shirt, and

But the new realism was not just a function of taking the camera into the streets. The ideological component of the new production realities was to dissolve the middle class. In other words, the essence of the new cinematic style is the subversion of the most important tenet of the old cinema: the ideology of the middle class, which consisted of synthesizing local values with high tradition. The new-style films are antimodernist cinema in the sense that many of them revolve around the negation of the old middle class ideal. This does not, however, mean that such films construct an alternative ideology, only that they describe the void left in the place of the old middle class. Furthermore, the language of these films uses the same communicative elements as the old cinema: the alternation and juxtaposition of various codes familiar to the audience from years of having seen them deployed in cinematic constructions of modernism.

A good example of post-1970s Egyptian cinema is Muhammad Khan's *Supermarket* (Subirmarkit, 1990). Like the modernist cinema of previous years, *Supermarket* centers on the middle class, but a marginalized middle class in danger of extinction rather than the heroic proto-middle class portrayed in *Bayn al-Qasrayn*. Nonetheless, the characters and situations used to propel the narrative are not in themselves novel—only the way in which the director employs them. *Supermarket* uses the same cinematic language as earlier Egyptian cinema, and still manages to say something new.

The bitter tone of *Supermarket* begins with an opening dedication flashed on the screen before we see any of the characters: "Greetings from a failure, to all the successful people." We then see the protagonist, Ramzi (Mamdouh 'Abd al-'Alim), examining his face in a bathroom mirror. Presumably, it is our "failure" to which the opening lines allude. Ramzi is a pianist, and not a bad one. He loves both classical Western music and the classics of modern Arabic music, but the only place he can be paid for playing is in the bar of a five-star hotel. And he must be paid, or he will be forced to abandon his profession, because his family is not wealthy (no mention is ever made of how his father, who is deceased in the film, made his living, but the apartment his mother lives in is quite modest), and he is married to a ballet dancer ('Ayda Riyad) who is even less able to find employment than Ramzi.

This theme of the struggling artist is nothing new in Egyptian cinema. The first Egyptian musical, Muhammad 'Abd al-Wahhab's *The White Rose* (Al-Warda al-Bayda, directed by Muhammad Karim,

period in the history of Egyptian cinema. As Roy Armes notes, the "old guard" who had flourished under public sector funding became much less active in the 1970s.[52] The reason for the alleged decline in quality is, according to most critics, the reintroduction of crass commercialism (Samir Farid's article from which the opening quote was taken being a perfect example).

But it should first be noted that 1970s Egyptian cinema was not quite as bad as it is supposed to have been. The period produced at least one underrated masterpiece—Sa'id Marzuq's *The Guilty* (al-Mudhnibun, 1976)—and quite a few worthy efforts.[53] The years following the end of direct public-sector financing were indeed thin in terms of quality, but it is not clear whether this was due solely to the alleged evils of commercialism. The disruptions caused by the state having to jettison an economically unsustainable production policy had less to do with the influence of commercial cinema than with the huge losses incurred by the public sector. Just as the re-commercialized 1970s cinema was not quite as arid as is alleged, so in the years of private production immediately proceeding large-scale state intervention in the film industry, many interesting films were produced. Furthermore, most of the important directors of the public-sector were already producing notable films in the preceding period.[54] It is, therefore, not unreasonable to view the cause of decline in the early 1970s as due to the disruptions of the previous public sector period (not to mention the disruptions caused by the 1973 war) and not to the mere fact of commercial production having been reintroduced.

There is general agreement among critics that by the late 1970s, after the disruptions caused by abolishing the public sector, the chaos of the 1973 war, followed by the loss of markets in the Gulf countries due to the post-Camp David boycott, Egyptian cinema began to revive. This is when the term "new cinema" began to gain currency. Part of the new cinema involved making a virtue out of misfortune: as public-sector production facilities decayed—and were never returned to the private sector nor replaced by comparable private-funded facilities—directors were forced to become less reliant on studios. The city became the backdrop for many films, and astute directors such as Muhammad Khan, Khayri Bishara, Daud Abd al-Sayyid, and Atif al-Tayyib realized that getting out of the artificiality of studios could be an advantage: their films could achieve a level of realism never before seen in Egyptian cinema.

> it was reawakened by our modern renaissance. But it [the nation] has awakened sluggish from this long sleep, stumbling, tripping, and not finding the correct path.[50]

The magazine's call to raise the "spiritual and moral standards" of the masses, together with its insistence on drawing attention to cultural roots, its struggle against backward primitiveness, and its opposition to foreign aggression, are all consistent with the modernity of *Bayn al-Qasrayn*, *Resolution*, *Black Market*, and a host of other films, both commercial and state-funded, produced before the 1970s. Even the criticism of the final sentence of the passage, implying that the cinema is failing in its cultural mission, is in line with the tone of the *Ruz al-Yusuf* review of *Bayn al-Qasrayn* quoted earlier. All of this is standard cinematic modernism.

Since the 1970s, however, the situation has changed. Wars (especially those of 1967 and 1973), the bankrupting of the Egyptian cinema industry in the mid to late 1960s through mismanagement of the public sector,[51] and the ensuing economic dislocations both within the industry and in society at large, have combined to bring an alternative ideological structure to the fore during the past twenty-five years. It would not be an exaggeration to describe the new popular-culture style as basically antimodernist, although there is considerable variety within the antimodernist movement in style of expression, and differences of opinion over the causes and outcomes of such popular culture. The new popular culture is generally associated with, or comments upon, the economic transformation known as the *infitah*, or "opening up" of the economy to the forces of the free market (or to abuse by unethical profiteers in the eyes of critics), which has taken place since the mid-1970s. Consequently, the most important change in the "mythic patterning" of post-1970s Egyptian popular art is that the synthesizing ideal evident in earlier films is absent. The sort of middle class modernist hero so common in earlier films has, since the 1970s, been either beleaguered or humiliated. These antimodernist films are part of a widespread discourse on popular art which encompasses media other than the cinema.

One outcome of the *infitah* is that virtually the entire Egyptian cinema has become commercial, at least in the sense that direct state funding of specific films was ended. The early post-public sector period (i.e., early to middle 1970s) is generally counted as the weakest

"New Cinema": The middle class goes to the Supermarket

The narratives of pre-1970 cinema were founded on the coupling of technique with authenticity, whether of the classicist or local variety; or conversely, on calling attention to situations that contravened the joining of modernity with tradition. The synthesis of modernity with tradition, often in the character of the educated bureaucrat or professional, was an important part of the narrative structure of many films from the period, and was often implicit even in films that did not make such characters their central focus. The ideology of modernist synthesis was evident in film magazines as well, such as the inaugural editorial in the first issue of *Al-Kawakib*. On the inside front cover the editors staked out a modernist position, proclaiming that the magazine would "show the readers that it can help artists in their progress, production, and artistic activity, can be a supporter of art, protect it, clear all obstacles from its path, so that it can reach a level of equivalence with Western art."[49] In a separate editorial the editors made explicit the connection between art, science, education, and morality:

> Art, in its various forms and schools, is one of the best means for influencing the masses, refining them, raising their spiritual and moral standards so that we can be confident in governing the progress of nations, of promoting the place of the arts in them. Indeed, science has been placed in the service of art, to disseminate it, universalize it, bring it nearer to the masses. [Science] has increased the power of art over the masses such that theaters, cinemas, and radio stations have become good competition for schools and universities in propagating science, refining individuals, and reforming morality. ... The Egyptian people are artistic by nature. Their forefathers were able, through their facility for art, to leave traces of the most wonderful drawings, sculpture, carvings, and buildings. They had literature and story-telling, knew music, dance, and acting at a time when other peoples were swimming in seas of ignorance and error. But with the passage of time and foreign aggression against the Egyptian nation its civilization was swept away and its artistic facility put to sleep until

"*Bon jour* Nikola," he replies. "See if Muhammad wants some."
Embarrassed, Muhammad says, "No, thank you."[45]

This kind of verbal code-switching, in which Arabic speech is peppered with English or French, is one of the most consistent tropes in Egyptian cinema from the 1930s to the present. Usually the effect of such juxtaposition is either comic or sinister. The occurrence of foreign words in film dialogue is almost always marked—that is to say, seems out of place and therefore indicates a disparity in the relationship between the generator of the code (the film) and the person who receives it (the audience).

Since most films try to create a pleasurable sensation in the audience, the disparity evoked by a marked juxtaposition of codes is usually to the advantage of the viewer. Comedy often comes at the expense of a character in a film—in other words, makes the viewer feel superior. For example, in a 1942 comedy called *If I Were Rich* (Lau Kunt Ghani), an uneducated character unexpectedly inherits a large sum of money and moves from his traditional neighborhood to a wealthy neighborhood. The man decides he wants to invite his new aristocratic neighbors to dinner. When the guests start to arrive his coarse, unsophisticated wife meets them at the door, saying, "*Enchanté ya-ddil'adī*" (pleased to meet you). *Enchanté*, of course, is a French greeting such as sophisticates might have used, and *iddil'adi* is a term of address used by traditional women. Such a phrase is patently bizarre, and begins a series of hilarious social errors, which ultimately put both the social climbers and the aristocrats in a bad light.[46]

Visual codes operate in much the same way, but are more dependent on the overall context established by the narrative to determine whether the juxtaposition of codes is marked or unmarked.[47] As noted above, the code juxtaposition of university education with traditional neighborhood in the case of *Resolution's* protagonist was essentially unmarked: the audience was supposed to feel comfortable with the character's modernity. The juxtaposition of university education with frivolity and moral corruption, in the case of the wealthy young man in *Resolution*, marked him as Westernized rather than modern.[48] Clothes or mannerisms by themselves are not always sufficient to establish the nature of a code, but when the visual elements are put into a narrative context there is often a potential for code-switching.

the middle class bureaucrats in the films without the audience necessarily having been exposed to education. The narrative in both films makes it clear that the protagonists are *both* rooted in the positively evaluated morality of tradition *and* transformed by modern institutions. The modernist transformation implied in these films, however, is more evolutionary than the Western ideal of modernism, which is more concerned with effacing tradition than with affirming its continuity.[44]

The type of code-switching operative in the way the protagonists of these films are portrayed is what Scotton would call an unmarked juxtaposition of codes, which is to say that the juxtaposition of modern education with traditional neighborhood should not seem out of the ordinary to the audience. All these films, including *Bayn al-Qasrayn*, also include instances of marked code-switching—the juxtaposition of images that calls attention to a code, thereby marking it as out of the ordinary. In *Resolution* this was accomplished through the presentation of a university graduate from the upper class who contrasts sharply with the middle class, college-educated protagonist. Unlike the protagonist, this character's superficial Westernization, evident in his clothes and in the company he keeps, is not matched by any convincing association with either the high ideals of the university, or with local tradition. In this case even the wealthy man's verbal expression exhibits code-switching, as in this scene in which the character, 'Adli, brings the protagonist, Muhammad, to a bar. The foreign phrases which 'Adli mixes into his speech are rendered in italics:

> A group of 'Adli's aristocratic friends sit at a table near the bar, including 'Izzat, Shaukat, Ra'fat and Rashad.
> 'Adli and Muhammad enter and go to the bar.
> 'Adli greets one of his friends: "*Bon jour* you *joker.*"
> Ra'fat replies, "*Bon jour, Mickey Mouse.*"
> A close-up of Muhammad and 'Adli seated at the bar.
> 'Izzat speaks to 'Adli as he enters the bar.
> "Listen 'Adli, that girl Regina is mad as hell at you. Watch out for her."
> 'Adli turns angrily, and says in heavily accented English, "*Shut up, boorish.*"
> The bartender brings a drink to 'Adli, saying, "*Bon jour, excellence.*"

1975).[41] *The Mummy* was not a commercial production, but a lavishly funded art film produced by the state. In terms of its film language, though, *The Mummy* fits comfortably within the pre-1970 tradition of Egyptian cinema. The film tells the story of a young Egyptian antiquities inspector trying to discover a twenty-first dynasty Pharaonic tomb which is being robbed by superstitious peasants whose awe of the treasures they steal from the tomb is overmatched by their desire to sell the antiquities to unscrupulous middlemen motivated only by profit. The film is somewhat anomalous in that all the characters—educated and uneducated alike—speak in the same spare classical language: verbal codes are not used to effect any kind of code-switching in this film. The narrative of *The Mummy* does, however, establish one of the clearest examples in all Egyptian cinema of the conceptual equivalence of Egyptian modernity and European science. The opening scene in the film shows Maspero, the European director of the Egyptian Museum, explaining to his Egyptian and European staff the gravity of the theft and the need to uncover the source of the priceless antiquities that are appearing on the market. *The Mummy* implies a relationship of tutelage between Maspero and the young Egyptian antiquities inspector—a rare depiction for an Egyptian film.[42]

The Mummy, and even *Among the Ruins*, are unusual films in their explicit reference to verbal classicist expression. It is far more common for films merely to suggest a link to classicism through the portrayal of characters educated in modern institutions. Fahmi of *Bayn al-Qasrayn* is one such character. Two other examples are found in *Resolution* (al-'Azima, 1939) and *Black Market* (al-Suq al-Sauda', 1945), two films often praised by critics for their social realism, in which the protagonists are educated bureaucrats who work in modern offices, but live in traditional neighborhoods.[43] Neither film features any dialogue that is explicitly classical; however, the characters are linked specifically to modern educational institutions, that are ideologically associated with both classicism and modern technique. The type of code-switching suggested by these characters is one in which both participants in the communicative act (i.e. the filmmakers and the audience) are familiar with both codes. The juxtaposition of modern education with a traditional neighborhood inherent in the characters is intended to produce no change in what Scotton describes as the definition of "rights and obligations" between speakers. In other words, these films effect an identification between the audience and

interaction in Egyptian society (and this is an issue that calls for empirical linguistic analysis), the idea of code-switching is useful in analyzing Egyptian films. The language of films is not exclusively verbal, but consists of images coupled with verbal expression in a narrative framework. Consequently, there are a number of codes evident in films which are not necessarily dependent strictly on verbal expression. The types of expression evident in films include: modernized classicist (positively evaluated and associated with religion); vernacular (positively evaluated and local); backward (negatively evaluated and local); colonialist (negatively evaluated and associated with the West); and scientific (positively evaluated and associated with the West). In Egyptian films, the juxtaposition of negatively and positively evaluated codes often indicates that the expression is marked as out of the ordinary.

Since classical Arab culture is held to be at least equivalent to Western culture in terms of sophistication and historical depth, there could be situations in which the classicist ideal is paired in a complementary relationship with scientific technique, which is potentially associated with foreigners. The university, where language is often allocated on the basis of subject—Arabic for the humanities and Western languages for the sciences—is an obvious example of this pairing in the real world. In films, as stated above, the juxtaposition of codes need not be restricted to linguistic expression. Pre-1970 films often evoke this kind of juxtaposition by prominently featuring university graduates or educated bureaucrats. The outward appearance of such figures is generally Western, while the position of the characters within the narrative suggests rootedness in local culture. Sometimes the juxtaposed codes include high classicist culture as well. For *Among the Ruins* (Bayn al-Atlal, 1959) contrives to inject a fair amount of classicist language into the story through such devices as university lectures, diary entries read out loud, and the recitation of a poem in classical Arabic at the beginning and end of the story. The environments associated with the characters who utilize this classicist expression include the modern university, an aristocratic villa, and a fashionable sports club—all (except for the university) locales which could easily be used to symbolize decadence if presented in a different narrative context.

Only one film has been made that utilizes classicist speech in a modern story from beginning to end: Shadi 'Abdel Salam's *The Mummy* (al-Mumiya', 1969, first shown to the Egyptian public in

bilingualism—at least partially forced. Fahmi, of course, was not only ready to fight the British to the death, he was also the most comfortable of 'Abd al-Gawwad's sons in the world of modern British-imported institutions. The modern son could not be modern simply by opposition to the British; to do so would have simply made him a carbon copy of his father. Fahmi had to be both opposed to the British and able to fight them effectively, which meant he had to be comfortable with modernity in a way that his father was not. He had to be at least symbolically bilingual—able to switch effortlessly from one mode of expression to the other—but for the laudable goal of appropriating technology so as to deal with the British as an equal.[34] In the case of the imposition of English rule in Egypt—and therefore the imposition of an additional linguistic code that differed entirely from either colloquial or classical Arabic—the best linguistic analog is not diglossia, but what linguists call "code-switching."

Code-switching is "the juxtaposition within the same speech exchange of passages of speech belonging to two different grammatical systems or subsystems."[35] Carol Scotton describes the phenomenon in terms of interpersonal negotiation over "rights and obligations" in a conversational exchange.[36] The codes in question, which can consist of two or more separate languages, exist in relationships of markedness and unmarkedness. Juxtaposition of two separate codes, in other words, can either call attention to a speech act as being out of the ordinary, or imply that both participants in an act of communication are equally comfortable using both codes.[37]

Arabic-speaking societies are not normally considered in discussions of code-switching.[38] However, the addition of foreign languages to the linguistic equation of Arabic-speaking societies makes it likely that the juxtaposition of linguistic codes plays a role in establishing the nature of the relationship between communicants—Scotton's "set of rights and obligations holding between participants in a conversational exchange."[39] Whether the nature of the relationship defined by code-switching is positively or negatively evaluated by members of a community depends on the history of that community.[40] Of course Arabic-speaking Egypt has a history of European colonial domination; therefore it should not be surprising to find code-switching in Egyptian society, and we would expect that in at least some contexts such switching would be negatively evaluated.

Whether or not code-switching takes place commonly in verbal

Modernity, in short, introduces an element of value into the diglossic equation. Linguistic expression becomes more than just a matter of allocation, because the allocation of language types is no longer stable: classicist expression starts to impinge on new aspects of life, some of which simply did not exist before modernity became an issue (e.g., radio broadcasts or the cinema), and others of which are fundamentally changed because of modernity (e.g., the formal teaching of subjects that have no explicit connection to religion). In a modernizing context, language becomes an important marker of prestige, a "dilemma" rather than a neutral linguistic phenomenon, particularly for those who control modern institutions such as governments, education, or the cinema. As one linguist puts it,

> The coming of age of many Arab countries ... produced a new elite with different communicative needs than those Ferguson may have encountered in the 1950s and 1960s.... In order to resolve this communicative dilemma, and in the absence of a common foreign or second language, [Arabic speakers] had to resort to a type of intermediate spoken Arabic.[33]

The linguistic response to widely separated and differentially valued styles of expression was to create an intermediate level of language that synthesized elements of both styles. Artistic response to the "dilemma" posed by modernity was to create characters who symbolized this same synthesis. We have already seen one such character in *Bayn al-Qasrayn* in the person of 'Abd al-Gawwad's nationalist son Fahmi.

The film *Bayn al-Qasrayn*, even more than the novel upon which it was based, raised an issue separate from that of closing the gap between types of Arabic expression: the influence of foreigners. One of the most striking ways that the film deviated from the novel was that the nationalist struggle, and by extension the British presence in the narrative, was heavily emphasized. In the case *Bayn al-Qasrayn*, England was the symbolic opposite of Egypt. What made England threatening, however, was not its difference so much as its presence: English influence became a part of the social fabric, and was therefore of more than abstract concern. In linguistic terms the presence of England in Egypt produced a kind of forced

diglossic. Such linguistic duality implies a different development of nationalism, and by extension, modernist ideology, than Anderson describes for Europe, Latin America, and the Philippines. The concept of diglossia, together with the related notion of code-switching, helps to explain the dynamics of Egyptian film language, and furthermore, shows how modernist ideology is operationalized (and ultimately challenged) in artistic expression.

* * *

In their analyses of Arabic-speaking societies, linguists most often prefer to discuss the issue of diglossia—a language situation in which "high" and "low" varieties exist side by side.[30] The essence of diglossia as originally conceived by Charles Ferguson is functional differentiation—the use of a particular language type in a particular situation: "high" language in situations that call for formality, and the "low" variety for everyday situations. Ferguson's original insight was made in 1959, and in the case of Arabic, has since been elaborated to include intermediate varieties of linguistic expression.[31] In every case the relationship between styles of Arabic, however they may be defined, is complementary; the important matter is how modes of linguistic expression are allocated, not how they might conflict with one another.

Two developments relevant to the cinema have changed the way language operates in Egyptian society during the past two centuries. One is the development of modern institutions, and the other is the influence of foreign languages, particularly English and French. Ferguson himself predicted the changes modernity would effect on the way Arabic was spoken. Diglossia, he said,

> seems to be accepted and not regarded as "a problem" by the community in which it is in force until certain trends appear in the community... these include trends toward (1) more widespread literacy... (2) broader communication among different regional and social segments of the community (e.g., for economic, administrative, military, or ideological reasons); (3) desire for a full-fledged standard "national" language as an attribute of autonomy or sovereignty.[32]

the West by opposing a highly respected classicist identity to a backward "folkloric" ideal. One sees this sort of relationship, for example, in the university-trained Fahmi contrasted to the backwardness of his father. Fahmi's modernity comes from his having become educated, implying that he has mastered a civilizational standard fully comparable to the West (and often implicitly allied with it in mass culture). Because of its sophistication and links to unassailable religious values, the classicist heritage is modernizable in terms of technique.[28] For this reason Fahmi, the most educated character in *Bayn al-Qasrayn*, is able to absorb the universal good of Western culture assumed to be inherent in its technical achievements and in its high culture. High culture is seen as the peer of Islamic civilization, not its superior; and technical achievements are a culturally neutral part of the "spirit of the times."

The phenomenon of vernacular expression forming a key element of national identity is central to Anderson's idea of the nation as an imagined community. However, the vernacular expression was differentially incorporated in the various Egyptian media. Media with well-established conventions tended not to adapt vernacular usage at all, thus the use of vernacular in print media is limited, and attempts to expand vernacular usage are controversial. The cinema, having no clear artistic antecedents in Egyptian or Arab culture, adapted to the vernacular with little more than an occasional perfunctory nod to classicism. In a sense, therefore, the vernacular expression of cinema contrasts to the classicist style of writing. The contrast between vernacular and classicist expression is, however, not only relevant between media, but also within the medium of cinema. Film language consists of more than verbal expression; thus there are many ways to suggest multiple registers of class and educational level—the main vehicles through which references to either classicism or a vernacular identity are made in Egyptian films.

A linguistic situation in which the vernacular is frozen in opposition to a classicist ideal implies a different relationship between language and nationalism than that outlined in *Imagined Communities*. Anderson sees in Europe a growing "conviction that languages ... were, so to speak, the personal property of quite specific groups—*their daily speakers and readers*."[29] [my emphasis]. But in Egypt daily speech (the primary medium of film) and reading (the medium of print) are conceptually distinct—what linguists would call

given a gloss of religious sanction to complement their modernity through oft-repeated scenes of Christian and Muslim leaders uniting to oppose the British. The novel does mention such common struggle against the British.[25] But again, the novel refers to large-scale events mostly through the family members, and far less often by describing scenes of mass protest. In the film it is just the opposite: the family is relatively subdued in favor of showing marches, singing of national anthems, and pitched battles with the British. It was in the depiction of violent nationalist struggle that the greatest departure from the spirit of the novel took place, not in the depiction of sex. Of course this still does not make Hasan al-Imam a great artist, or his *Bayn al-Qasrayn* a great film, but it does put him squarely within a filmmaking tradition that includes both artistic triumph and commercial exploitation. This is to say that the modernist film language of Hasan al-Imam is the same as that of practically all other Egyptian directors. They all share a concern with the "myth of modernity."

Modernity and Language

The "myth of modernity" contained in *Bayn al-Qasrayn* involves an ideological construct which can be described in abstract terms and linked to broad social change. This modernist construct consists of a dual structure of conceptual opposites, which are manifested both socially and linguistically. One version of the dualistic paradigm opposes an easily territorializable "vernacular" identity (per Benedict Anderson) to similar nationalist entities rooted in other cultures (i.e., the West).[26] The vernacular identity is attractive as a medium of nationalism because it is earthy and therefore easily internalized by the masses. The good side of *Bayn al-Qasrayn's* 'Abd al-Gawwad is grounded in the vernacular identity: he is an *ibn al-balad*, a "son of the country," someone rooted in the local culture.[27] 'Abd al-Gawwad's traditionalism makes a convincing moral opposition to an image of a corrupted West represented in *Bayn al-Qasrayn* by the British army of occupation. The problem is that 'Abd al-Gawwad also has a negative side. He is politically passive, and lacks the capacity to develop an adequate technological response to the category (the West) against which he is defined. The alternative conceptual paradigm answers the need for a sophisticated analog to

juxtapositions are not the inventions of al-Imam's commercial film version of the novel, but rather an important part of the story's structure which the director preserves. Juxtaposition of the father's backwardness with the son's modernity is precisely the way the author "express[es] an opinion on the development of Egyptian society and on the character of the Egyptian man, in addition to showing what caused social change and led to the events of a particular time," as the critic put it.

Yet the critic's misunderstanding of the importance of juxtaposing decadence with demonstrations against the British inadvertently reiterates the modernist ideology of the story. Of course the father's preoccupation with prostitutes clashes with the son's nationalism. This is precisely the point of the story. The reason the critic misinterprets the story is that he is writing about modernity as a *fait accompli*, whereas Mahfouz and al-Imam are describing a process of modernist transformation.

If the spirit of the novel is seriously misrepresented in the film, it comes mostly from the film's tendency to crudely telegraph the relationships that constitute the modernist grammar of the story so that none of the novel's subtlety remains. The novel *Bayn al-Qasrayn* is primarily about family relations—the traditionalist ground that must be established in order to show the gradual transformation of society. Big events such as the 1919 revolution remain largely on the margins of consciousness in the novel, or are described mostly through conversation with friends and family. Detailed descriptions of demonstrations are circumscribed.[24] Only in the last third of the novel is the revolution a palpable presence, and it is only near the very end of the novel that events come crashing frighteningly into the story when Fahmi, disobeying his father's command not to participate in the political struggle against the occupation, dies in a violently suppressed demonstration.

The film, by contrast, foregrounds the revolution so that the primary opposition represented in the film is of Egyptians to foreigners: local identity is defined agonistically in relation to foreign intervention. The film also juxtaposes an all-encompassing social unity to the backwardness of 'Abd al-Gawwad and his friends. This is done clumsily by repeatedly showing the unity of various factions in opposing the British. The factions shown in the film unite the modern educational system, including primary-school children, female students, and male students, as well as workers. The students are

> for us to find another trilogy like this one. We could have discovered a new style of directing and of treating stories through which the Egyptian film might find its feet on the world stage, but the mentality of profit and cheap sensation was victorious!
>
> One had hopes for the [public-sector] cinema organization. The organization is owned by the state, and has material and technical resources unprecedented in the history of the [Egyptian] cinema. One expects it to give us a work free of the faults of the private sector. However, the result was just the opposite. I hope this film will be a lesson for the organization to grasp in a spirit of objectivity and allegiance to art.[19]

This is prescriptive criticism. Al-Sharqawi's condemnation of the film revolves around the inclusion of what he deems sensationalized depictions of loose morality. But in fact, the juxtaposition of 'Abd al-Gawwad's addiction to "rump-shaking" and his son's nationalist aspirations is very much at the center of the story. In both the novel and the film, depictions of how the revolution impinges on the various characters' lives are frequently juxtaposed to certain of the characters' corruption. 'Abd al-Gawwad, for example, gets forced into a British corvée, which is terribly humiliating for a proud patriarch. But what the audience knows is that when 'Abd al-Gawwad gets pressed into a labor gang he was on his way home from a sexual liaison with a widow in his neighborhood.[20] Yasin, the corrupt son, gets caught having sex with his wife's Nubian servant during a curfew imposed by the British.[21] 'Abd al-Gawwad is portrayed mourning with his friends the fact that the British had exiled nationalist leader Sa'd Zaghlul to Malta, then responding by going off with them to imbibe liquor, justifying their political passivity by saying, "pleasure does not change what is in the hearts of men."[22] Mahfouz immediately juxtaposes this scene with 'Abd al-Gawwad's son Fahmi making impassioned political speeches to his family: "If we don't meet terror with the anger it deserves the nation will not live past today. The country cannot enjoy peace while its leader, who has sacrificed himself for it, suffers imprisonment."[23] Of course the juxtaposition of these two reactions to Sa'd Zaghlul's exile, one by the father and the other by the son, foreshadows the conclusion of *Bayn al-Qasrayn* in which the son is killed in a demonstration. These

convince one that those who undertook this project had the slightest intention of showing a serious work. In every case they insisted on superficial interpretations of the novel. The person responsible for this can't be director Hasan al-Imam alone. Indeed, the scenarist Yusuf Jauhar certainly shares this responsibility with him, as does the *Mu'assasat al-Sinima* [public-sector cinema establishment]. Jauhar and al-Imam give us a succession of disconnected scenes from the story to the point where one can say that they give us stories from *Bayn al-Qasrayn* [rather than the novel itself]. There is no understanding of Egyptian society other than that it is full of roaring and bellowing, then dancing, rump shaking, and foul-mouthed vulgarity. Scenes showing events of the revolution appear between firm women's behinds, upon which the director focuses close-up shots with his camera!

I am not opposed to any film in the world treating matters of sex, for sex in my opinion is a God-given human aptitude which can be respectably analyzed in art. But what Hasan al-Imam has shown is nothing but cheap sensation which comes at the expense of the entire society.

The first scene in the film might have been an entry into treating this part of the Trilogy. It focuses on the face of Fahmi [the oldest son], and it might have been possible to treat the entire story through him. There is no doubt that Fahmi was the hero of this blazing revolutionary period in Egyptian history—the 1919 revolution—even though al-Sayyid Ahmad 'Abd al-Gawwad was technically the hero of the novel. The same could be said of Kamal in the story *Qasr al-Shauq*. But the scenarist quickly stops moving in this direction, which might have led to a successful cinematic treatment and quickly goes into a style of parallel scenes [of nationalistic scenes and bawdy scenes], thereby ruining the work.

I can now do nothing but mourn over the remains of an important literary work which the Egyptian cinema has lost an opportunity of producing. It will not be easy

houses in search of suspected revolutionaries.[17] Both the novel and the film highlight this aspect of the story quite clearly in numerous scenes juxtaposing Yasin's lewd behavior with Fahmi's sober studiousness and political involvement. The third son, Kamal, is too young to play an important role in the first part of the story. Both the film and the novel end with Fahmi, representing the good side of 'Abd al-Gawwad's character, being snuffed out by a British bullet.

Let me now return to the issue of adaptation from novel to film. I have thus far indicated that the film *Bayn al-Qasrayn* adequately reflects the spirit of the novel, and this was also the assessment of the author, Naguib Mahfouz.[18] Some of the critics, however, contended that the film was an outrageous misrepresentation of the original story. An example of the negative commentary, in this case by critic Bakr al-Sharqawi, is worth quoting at length:

> The Hero in the trilogy *Bayn al-Qasrayn* [sic] is Egyptian society. It is a strange and complex hero, composed of all aspects of life—including existence to nonexistence (*min wujud wa 'adam*), sadness, joy, victory, and defeat. This hero differs from all the heroes of [Mahfouz's] other novels. There is no central character around which the events turn, but a world brimming with a huge number of events and characters, all placed in an analytical framework aimed at showing the writer's philosophy. Naguib Mahfouz wants to express an opinion on the development of Egyptian society and on the character of the Egyptian man, in addition to showing what caused social change and led to the events of a particular time—the time before the [1919] revolution.
>
> Therefore, it is difficult for a scenarist to transmit all of what happens in the Trilogy or any part of it, but there are basic elements that must be preserved, including the spirit of the work and its orientation, and the structure of the characters who appear in the story. [The scenarist] must manage to arrange the events and to limit them, but he should not give them an interpretation that differs from what the original author intended. ...
>
> Anyone who sees the film *Bayn al-Qasrayn* will be surprised to find that it is a peculiar understanding of this important work. There is nothing in any of the scenes to

the film and the readership of the novel.

The symbolism of 'Abd al-Gawwad's own family is more relevant to the transformation to modernity. This is a kind of modernism that centers on oppositions: local tradition opposed to foreign intervention; the Islamic heritage to local backwardness. The figure of 'Abd al-Gawwad himself contains the seeds of both oppositions, and these tendencies crystallize in his sons. *Bayn al-Qasrayn* expresses the salutary side of tradition through 'Abd al-Gawwad's fierce conservatism—the extreme discipline he imposes on his family. All of his women are kept under surveillance so as to protect family honor. He alone holds the keys to his sons' and daughters' marriages. His word is law, his manner overly strict, and yet his motives are honorable within the limits of the traditional social structure. Respect for authority, professions of piety, and a strong emphasis on the integrity of the family are the admirable qualities of the man.

The problem with 'Abd al-Gawwad is that he also has a libertine side which runs rampant outside the domestic sphere. His dalliances with prostitutes are not an invention of Hasan al-Imam's film version of the story, but an integral part of the character. The contrast between 'Abd al-Gawwad's fanatically upright domestic self and his dissolute life outside the home is apparent to the reader (or viewer in the case of the film), but carefully compartmentalized in the eyes of the characters within the novel. Only from the perspective of someone who can penetrate both compartments of 'Abd al-Gawwad's personality (not possible within the limits of traditional society) is he a hypocrite. We see the flaws in his character that would not necessarily be apparent "on the ground." The penetration of 'Abd al-Gawwad's double life is achieved by means of a modernist perspective built into the structure of the narrative in both the novel and the film.[16]

'Abd al-Gawwad's two oldest sons inherit different sides of their father's dual personality. Yasin gets the libertine side—'Abd al-Gawwad's backward, uneducated nature which he keeps restricted to a small group of male friends, and which contrasts sharply with his public professions of piety and his domestic strictness. Fahmi inherits the good side—traditional local values endowed with sophistication through a university education. Fahmi, of course, is the son most actively involved in opposing the alien British, who are most often shown in the film as depraved, almost subhuman, figures ransacking

characters developed throughout the three novels. Such a map neatly summarizes the plot of the three novels, and reflects the patrilineal spirit of the story; the Trilogy is the story of the descendants of Ahmad ʿAbd al-Gawwad, not a tale founded on ʿAbd al-Gawwad's matrimonial unions or on historical events. Women are largely restricted to the domestic sphere throughout much of the tale, especially in *Bayn al-Qasrayn*, the first novel, which focuses most closely of the three books on family relations.[14] In the traditionalist mold of the patrilineal system, female characters are important in making alliances with other patrilines, as in the marriage of ʿAbd al-Gawwad's daughters 'Aysha and Khadiga to Khalil and Ibrahim, two brothers from a Turkish family. The traditional system forming alliances through marriage is theoretically controlled entirely by men, although in practice women can play a decisive role in contracting marriages. This is, in fact, what happens in the marriages of 'Aysha and Khadiga, in which ʿAbd al-Gawwad is forced to deal with the rather intimidating mother of the Turkish family.[15] This element of the novel is preserved in the film.

The marriage of ʿAbd al-Gawwad's daughters to a Turkish family gives a subtle suggestion of the Trilogy's eventual focus on the transformation of tradition rather than on drawing a frozen portrait of tradition. The marriage indicates that already at the beginning of the story ʿAbd al-Gawwad is out of step with the times. Such a union might once have been a plausible strategy of upward mobility, but there is never any indication throughout the three novels that ʿAbd al-Gawwad's alliance to a family of Turkish origin confers any special material advantage or prestige. In fact the family is all but extinguished by the end of the Trilogy—Khalil's side of the family decimated by a plague, and Ibrahim's side yielding a harvest of extremism. The fate of this Turkish family, its essential irrelevance to the fortunes of ʿAbd al-Gawwad's family, and its truncated position in the narrative of all three novels—even in the first novel which takes place in the most traditionalist setting of the three books and in which the marriage actually takes place—are all indications that the traditional strategies for social success employed by ʿAbd al-Gawwad's generation are anachronistic. Of course none of this is fully evident in the first novel. However, both the novel and the film pay little attention to the union of Turkish and Egyptian families. The distinction has simply ceased to be as important as it was once—a fact that is not as apparent to ʿAbd al-Gawwad as it is to the audience of

ideally, that an unusual amount of attention should be given to sets and costumes. Although Egyptian historical films are notorious for their inattention to details of dress and set design, compared to some of its contemporaries, *Bayn al-Qasrayn* acquitted itself rather well in this respect.[13]

Despite the relatively meticulous attention to historical detail, critics condemned *Bayn al-Qasrayn* as a travesty of the novel upon which it was based. The problem, in the critics' eyes, was Hasan al-Imam's insistence on featuring belly dancers in the film, even though the original story did, in fact, include much interaction between the main character and dancers. The issue of how the story was changed in its film adaptation is interesting, and we will return to it shortly. But before examining the charges of lewdness, I will first describe how characters in both the original novel and in the films related to each other.

The novel *Bayn al-Qasrayn* is part of Mahfouz's Cairo Trilogy: *Bayn al-Qasrayn*, *Qasr al-Shauq* (*Palace of Desire*), and *al-Sukkariyya* (*Sugar Street*). The three books trace the history of one man and his family from World War I to the 1950s. The stories center first on births, deaths, and marriages; strategies for achieving social position and personal goals feature prominently; and finally the novels include references to historical events. The patriarch, Ahmad ʿAbd al-Gawwad, is a small shopkeeper—roughly what one would call "middle class," at least in a strictly economic sense—neither rich nor poor. Class, however, is not the main thrust of the three novels, or at least not at the beginning of the trilogy. Of greater importance is the transition from traditional society to modernity. Within this framework, class gradually becomes important, as does the clash between Western and Egyptian cultures, the role of religion in society, the development of state institutions, the growth of nationalism, and the place of women in society. One of the virtues of the novels is that they portray the path from traditional to modern society as multifaceted, not necessarily unilinear, and subject to many pitfalls and wrong turns—not a heroic transformation but a nuanced portrait of a painful and difficult process.

Since personal relationships are at least as important as events in the development of Mahfouz's grand scheme of modernity, one can readily grasp the overall structure of the trilogy through a kinship chart rather than through a lengthy description of the narrative. The diagram appended to this article shows a genealogical map of the

> If you see a film filled with melodramatic events, sex, provocative events, and surprises, and then put on top of that the occurrence of a fire, then you can probably guess immediately that the director was Hasan al-Imam.[8]

It would not be an overstatement to say that in the eyes of both critics and audience, Hasan al-Imam was as commercial a director as there has ever been in the Egyptian cinema.

The film was, of course, an adaptation of a Naguib Mahfouz novel. Adapting literary works was one strategy advocated during the nationalized period for improving the quality of Egyptian cinema, especially, it was assumed, in comparison to the work done by commercial directors. Commercial films were often criticized for being derivative and, as one might guess from al-Sharqawi's castigation of al-Imam, sensationalist. Adaptations of literature were seen as an antidote to commercialism. Mahfouz was no newcomer to the film industry (he had written film scenarios since 1948), and was also very prominent in the movement toward straight literary adaptation. *Bayn al-Qasrayn* was the fourth film version of a Mahfouz novel, and the second by Hasan al-Imam.[9]

Although al-Imam was, as stated above, among the most commercial of Egyptian directors, the period in which *Bayn al-Qasrayn* was made—the mid-1960s—was not supposed to have been the time when commercial directors flourished. Nationalization of the film industry was in full swing. The weekly *Ruz al-Yusuf* announced grandiosely in September 1964, the year that *Bayn al-Qasrayn* was released, that the public sector now dominated the industry, already having acquired the studios, the theaters, and the rights to foreign distribution, and that producers who had formerly worked in the private sector were now learning to spend the public's money as carefully as it had spent money from their own pockets.[10] In the case of *Bayn al-Qasrayn*, the film was a joint public-private project: the public sector financed the project, but contracted the work out to a private-sector director and producer.[11]

Whatever the complicated mixture of public and private involvement in the film, it was without question a big-budget affair produced by a self-professed specialist in large-scale epics.[12] The film featured numerous scenes of mass demonstrations, riots, and pitched street battles. It was also a historical film set in 1919, and this meant,

The nature of the film language I will be describing is connected to an ideology of modernism.[6] This ideological paradigm constitutes a "myth" in the sense that Cawelti specifies: a narrative pattern familiar to both producers and consumers of films. The "myth of modernism," therefore, does not mean that modernism in Egypt is somehow unreal. On the contrary, the assumption here is that society is thoroughly suffused with it, although its meaning differs according to social perspective. Filmmakers express modernism through a complex juxtaposition of communicative codes. These codes, in turn, are connected to notions of heritage and to the development of Egyptian nationalism. Instead of first describing the way such codes operate in the abstract, I will begin with an analysis of how the paradigm appears in a historically situated film, *Bayn al-Qasrayn* directed by Hasan al-Imam. My goal, in other words, is to make sense of the modernist paradigm inherent in Egyptian film language first in the context of a concrete example. Following this, I will make more explicit reference to linguistic issues. Finally, I will examine how the language of Egyptian cinema has changed since the 1970s, to the point that many Egyptian films (including some of those categorized as "new cinema") can be described as antimodernist.

The "Myth" of Modernism in *Bayn al-Qasrayn*

The film version of *Bayn al-Qasrayn* (*Palace Walk* in the English translation of the novel by Naguib Mahfouz upon which the film is based) is a good example of how modernism has been handled in the Egyptian cinema before the 1970s. Because *Bayn al-Qasrayn* straddles the line between the nationalized cinema of 1963 to 1970 and the previous period of private-sector filmmaking, the film helps make the point that almost all films from the period share a common ideological structure. The film is an eclectic mix of various elements in the Egyptian cinema, some of which are viewed favorably by intellectuals and advocates of state involvement in film production, and some of which are frowned upon by such people. *Bayn al-Qasrayn* was produced in 1964, the 47th film directed by Hasan al-Imam.[7] By the time *Bayn al-Qasrayn* was made, the director had already acquired an unshakable reputation for directing melodramas, and for an unseemly focus on dancers and sexual situations. Galal al-Sharqawi summed up the critics' position on Hasan al-Imam:

appears to be organized around the usual assumptions of the insignificance of commercial cinema. This means we, as film critics or scholars, can treat seriously three or four films a year—perhaps slightly more in a good year—and must ignore the fifty-odd other films produced each year in Egypt.[4] If there is a "patterned narrative" contained in Egyptian commercial film, we are generally not predisposed to think about it. I will argue that in fact there is a language of Egyptian cinema common to both commercial and art films. The ideological motivation behind the anticommercialist position of critics and intellectuals has much to do with a particular understanding of modernism that runs through Egyptian films, including most art films of the Nasserist 1960s, commercial films from any period, and the handful of critically acclaimed films that qualify as "new cinema." This formulation of modernism constitutes what Cawelti described as "a pattern of narrative known throughout the culture and presented in many different versions by many different tellers."[5]

It is important to note at the outset that I am not trying to claim that commercial films are somehow superior to films made for intellectuals, or that there are not sharp differences in the capabilities of directors. I am not claiming that the films the masses like are necessarily better than the films the intelligentsia prefer. The point is rather that the relationship between commercial cinema and "new cinema," or "art films," or whatever term one uses to disqualify most Egyptian film production from serious analysis, is ill served by making a hard distinction between degenerate commercialism and art. My argument is that a large portion of the Egyptian cinema can be plotted onto the same ideological map, and the difference between art films and commercial films is often a matter of technique rather than a stark opposition between artistic inspiration and craven commercialism. Of course, competent directors can do more interesting work than bad directors within the dominant modernist paradigm, but good and bad directors alike are speaking the same language. Ultimately, we need to understand the entire Egyptian film industry rather than just a few films that are deemed "good" by largely unexamined criteria. The Egyptian cinema as a whole constitutes a fund of images shared by audience and directors—images inherent in both "good" films and "bad" commercial films. Both filmmakers and film consumers draw upon this stock of shared images, and in the right circumstances such images can become an element of sophistication in filmmaking and film-watching.

which, from a sociological point of view, should not lead to a blanket condemnation of commercial cinema. Unfortunately, his reference to the social and political realities inherent in commercial cinema is a Trojan horse—a reference to sociology in an antisociological article. Farid consistently gives greater emphasis to the second part of his characterization of commercial cinema—its alleged lack of "personal style"—than to the possibilities for reflecting social and political realities inherent in "films of mass consumption." One sentence about commercial films reflecting social and political realities is all we get; no further explanation of just what these realities might be follows Farid's denunciation. He undercuts any potential exploration of a cinematic language common to the entire Egyptian cinema by categorically disqualifying the bulk of Egyptian films from analysis. Furthermore, Farid's denunciation of commercial cinema is representative of the state of the art in writing about Egyptian film. In condemning commercial films he expresses the view of nearly all intellectuals who write about Egyptian cinema.

The quotation by John Cawelti, an American film critic, suggests that not everybody looks at commercial cinema as dismissively as Farid and the rest of the Egyptian intellectual establishment do. Cawelti points to what he describes as a "patterned narrative"—a kind of myth—found in what was once considered the lowly American detective story. His point is that art does not always develop entirely from the high ideals of a single individual trying to express a personal vision. In the case of the detective film there is a subtle alchemy deriving from the audience's beliefs, representations of these beliefs in popular art, and the efforts of some directors to use these beliefs and representations as communicative elements. In other words, the *auteur* cannot always be neatly separated from the genre; we can't fully appreciate an acknowledged masterpiece such as Roman Polanski's *Chinatown* without reference to the "patterned narratives" of earlier detective films, most of which were strictly commercial, and most of which were not well received by critics when they were first shown. It is not even a matter of *Chinatown* being an artistic descendant of earlier films so much as that those films are part of the cultural framework within which *Chinatown* is a meaningful statement about American society at a particular time.

Can the same standards Cawelti applies to *Chinatown* and the American detective film be applied to the Egyptian cinema? Perhaps so, but this is not often done. In fact, this issue of *Alif* on "new cinema"

New Cinema, Commercial Cinema, and the Modernist Tradition in Egypt

Walter Armbrust

> Like any cinema in the world, Egyptian cinematic production is divided into dominant tendencies and new orientations, and also like any cinema in the world, we find that the prevailing tendency... is commercial. In Egypt and the Arab nation this means films for mass consumption that are devoid of any personal style expressing a vision of life or of the world. This does not mean that commercial films do not reflect social and political realities—indeed perhaps they reflect such reality with greater clarity than art films.
>
> Samir Farid[1]

> If a myth can be defined as a pattern of narrative known throughout the culture and presented in many different versions by many different tellers, then the hard-boiled detective story is in that sense an important American myth.
>
> John G. Cawelti[2]

Samir Farid, a prominent Egyptian film critic since the 1960s, gives typically short shrift to commercial Egyptian cinema. The tone of the above quotation is typical of how the critic dismisses commercial film throughout a book devoted to Arab cinema. Farid divides films between those of "the people," by which he means films approved by critics (some of which were in fact rejected by the audience), and those of "merchants and middlemen." Films of this second category were sometimes highly successful commercially though inexplicably, since Farid portrays "the people" as standing on the side of the critics.[3] One tends to be intrigued, however, by Farid's contention that commercial films reflect social and political realities

81 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, 241.

82 For a detailed account of the Algerian critics' reaction see Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 381-3.

83 Tulbi is quoted, in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 268, as seeing this problem in social terms and confirming his conviction that the question of women is the real test for any discourse on equality and social justice.

84 Quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 266.

85 Quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 270.

86 Allouache in *Jeunesse Action*, Algiers, 15/22 (September, 1977), quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 271.

87 Unlike the metric montage where actual length coincides with the mathematically determined length of the piece according to a metric formula, the practical length of rhythmic montage derives from the specifics of the piece, and from its planned length according to the structure of the sequence. Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, trans. and ed. Jay Leyda (New York: Harvest Books, n.d.) 72-4.

88 Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, 73.

89 An interview with Merzak Allouache, *El-Moudjahid*, Algiers, 16. 8. 1977, quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 272.

90 For more details of the plot and a critical appraisal of the film, see the focus on the film in Saïd Ould-Khelifa's article "Ah Fiction," in *Ecran d'Afrique*, Paris, No. 8 (1994).

91 Although it is an important film in its own right, it raises the old accusations of nepotism and mismanagement often levelled against Muhammad Lakhdar-Hamina, for it is directed by one of his sons, Malik, and produced by another, Tariq Lakhdar Hamina. Malik also acts in the film with his uncle Marwan Hamina.

92 Costa Gavras's well-known film: *Z* or *Anatomy of Political Assassination* was one of the major Algerian co-productions in which two Algerian directors (M. Bouamari and G. Bendeddouche) assisted the director, and several Algerian actors and technicians worked.

93 The criticism of the previous political leader, is largely permissible in most Arab countries, but not the present one. Artists use this as an alibi to avoid the censor, but they generally aim at the present by holding the past as its mirror.

58 This film is based on a well-known Algerian novel by 'Abd al-Hamid Bin Hadduqah who also wrote its scenario.

59 Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 252.

60 See Ibid. 253.

61 See Ibid. 257.

62 Muhammad Qasim, *"An interview with al-Amin Mirbah"*, in *Al-Hayah al-Sinima'iyyah*, Damascus, No: 7 (Summer, 1980): 50-53.

63 Sa'id Murad, "An interview with 'Ammar al-'Askari" first published in *Al-Hayah al-Sinima'iyyah*, Damascus, No. 10 (Summer, 1981): 30-35, then in his posthumously collected articles, *Maqalat fi al-Sinima al-'Arabiyyah* (Beirut: Dar al-Fikr al-Jadid, 1991) 232-44.

64 See Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 258.

65 Ibid. 261.

66 Albert Hourani, *A History of the Arab Peoples* (London: Faber and Faber, 1991) 369.

67 Ibid. 323.

68 Ibid. 369-70.

69 Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 238.

70 The text of these poetic fragments can be found in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 239, 242 and 243.

71 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 240. Maherzi also refers to similar remarks recorded in 1377 by the great Arab historian and sociologist Ibn Khuldun about the Berber and their effort to be assimilated into the Arab majority.

72 Albert Memmi, *Portrait du colonisé* (Paris: Payot, n.d.), quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 241.

73 'Abd al-Qadir was one of the early Algerian national leaders who comes from a religious family associated with the Qadiri order and who controlled the hinterland for some time. For more details, see Hourani, *A History of the Arab Peoples* , 270, 313 and 317.

74 Quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 243.

75 Quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 234.

76 Muhammad Qasim, *"An interview with al-Amin Mirbah"*, 53.

77 See Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 235.

78 Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 235.

79 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, 244

80 Quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 381.

Algerian critics for its misrepresentation of the Algerian struggle for liberation. See in particular Muhammad Butibah *"Al-Film Yakhla' al-Butulah 'ala 'l-Isti'mar al-Faransi"* in Hashim al-Nahhas, *Dirasat Sinima'iyyah* (Baghdad: Manshurat Wizarat al-I'lam, 1977) 43-61.

41 Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 133.

42 Lamin Merbah, *Cinéma et idéologie* quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 144.

43 The film that showed this menacing atmosphere in 1977, *Omar Gettlato*, was the most popular Algerian film ever, with a record number of spectators.

44 Some critics and film-makers blame Lakhdar-Hamina and his autarchic rule for the deterioration in Algerian cinema, for while cinema conditions continued to deteriorate he enjoyed relative freedom with access to alternative finance from European sources, and had no scruples about using foreigners, sending reels to be developed daily in France, etc. Also he got more out of a crew when money was apparently not an issue. See Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 157-69.

45 Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 208.

46 Ibid. 209-12.

47 Quoted in Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 217.

48 Including Lotfi Maherzi, Merbah and others.

49 Theodor Adorno and Max Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" in Simon During ed., *The Cultural Studies Reader* (London: Routledge, 1993) 38.

50 See Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 215.

51 Edward Said, *The World, the Text and the Critic* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983) 39.

52 Ibid.

53 For more details see: Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture,* ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana, Ill: University of Illinois Press, 1988) 271-313.

54 Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues,* ed. Sarah Harasym (London: Routledge, 1990) 77.

55 In Fanon's, *The Wretched of the Earth.*

56 Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 247.

57 Ibid. 248.

Naissance du cinéma algérien (Paris: Maspero, 1971). Most of these films were produced by the television companies of the former East Germany and Yugoslavia.

26 This number remained constant, for between 1968-1976 forty-two new cinemas were added and twenty two were renovated, but thirty five old ones were closed, amounting to an increase of only seven. Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 180.

27 See Samir Farid, *Huwiyyit al-Sinima al-'Arabiyyah* (Beirut: Dar al-Farabi, 1988) 25-6, and Jan Aliksan, *Al-Sinima fi al-Watan al-'Arabi* (Kuwait: 'Alam al-Ma'rifah, 1982) 302.

28 Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 10.

29 Maherzi refers to the popularity of commercial Egyptian cinema, particularly the musical films of Farid al-Atrash, among the Algerian audience. Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 10.

30 The Algerian writers continued for many decades to debate the linguistic nature of Algerian literature and the problematic position of Francophone writing versus the oral literature of the vernacular and the emerging literature in Arabic.

31 Christian Metz, "Problems of Denotation in the Fiction Film," in Philip Rosen ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, 40.

32 This language used to be solely French in the past, but changed into standard Arabic, then into a mixture of Arabic, English and French.

33 This is the connotative language of proverbs, cultural allusions and even literary references.

34 This is as much the language of religion as of superstition and myth.

35 See Rida Bin Sumayyah, "al-Sinima al-Jaza'iriyyah wa 'l-Tabi' al-Watani", *Al-Hay'ah al-Sinima'iyyah,* Damascus, No. 25 (1985):15-25.

36 Ibid. 21.

37 See Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 68-75.

38 Maherzi, *Le Cinéma algerien,* 79.

39 Such as: *Soleil Noir* (1967) by D. La Patellière; *Trois pistolets contre César* (1967) by Enzo Péri and Mousa Haddad; *L'Etranger* (1968) by Luchino Visconti.

40 This film, directed by Gillo Pontecorvo, was co-produced by Algerian, Italian and French producers. It was hailed as a great film by many critics and cinema festivals but severely criticised by

11 The Arabic title of this film translates as "the Poisoned" or "the Contaminated" as printed in its *fiche technique*, but the French title of the film, as well as the English title used when it was screened by Channel 4 of British television is *The Trace*.

12 The relatively large number of films dealing with gender issues in Tunisia is due to the special position of women in Tunisia, the only country in the Arab world in which personal laws are not based on the strict Islamic *shari'ah* (religious jurisprudence), and to the strong women's movement there in comparison with the other countries of the Maghrib.

13 This film is based on a story by the outstanding Algerian writer al-Tahir Wattar.

14 See Claude Michel Cluny, *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes* (Paris: Sinbad, 1978) 318-22, which includes some critical appraisals of *Noua*.

15 For more details on his life, films and career see Ibrahim al-'Aris, *Rihlah fi al-Sinima al-'Arabiyyah* (Beirut: Dar al-Farabi, 1979) 134-5.

16 Muhammad Barradah's contribution to the round table discussion "al-Mahiyyah wa 'l-Huwiyyah fi al-Sinima al-Magharibiyyah", *Al-Quds Newspaper*, London (19 April, 1995) 7.

17 Quoted in Lotfi Maherzi, *Le Cinéma algerien: institutions, imaginaire, idéologie* (Algiers: Sociéte Nationale d'Edition et de Diffusion, n.d.[1982]) 38.

18 Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 44.

19 Both the *zawiyas* and the *'ulama'* were the cornerstone of a movement of religious reform which started in 1931 under the leadership of Muhammad Bin Badis, but was soon transformed into a nationalist movement with emphasis on Arabic language and demands for representation of Algerian Arabs in political institutions.

20 Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 50.

21 Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 60.

22 Three of the members of this early group died on the battlefield during the liberation war.

23 *Yasmina* later became the basis for his celebrated film *The Winds of Aurès*.

24 Such as *al-Laji'un (Réfugiés Algeriens)* and three other reportages by Pierre Clement.

25 See Maherzi, *Le Cinéma algerien*, 64-5 and R. Boujedra,

NOTES

1 For a detailed discussion of the difference between the two types of segmentation see Raymond Bellour "Segmenting/Analysing" in Philip Rosen ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986) 66-92.
2 For a detailed account of Fanon's concept of national culture see the chapter entitled "On National Culture" in Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth,* trans. Constance Farrington (New York: Grove Press, 1963) 206-48.
3 Walter Benjamin, *Illuminations,* ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (London: Fontana, 1973) 262-3.
4 Ferid Boughedir, "Malédictions des cinémas arabes," in *Cinémaction: Les Cinémas Arabes* (Paris: 1987) 15.
5 Such as Tewfik Saleh, Shadi 'Abdel Salam, Youssef Chahine, and the younger generation of neorealism such as Muhammad Khan, 'Atif al-Tayyib, Dawud 'Abd al-Sayyid and Khayri Bisharah.
6 In addition, the patriarcal attitude inherent in his metaphor is obvious and contributes to its one-sidedness.
7 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth,* 233.
8 Amilcar Cabral, "National Liberation and Culture," in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993) 55.
9 Names of Arab directors and Arabic films are written in the text according to the standard rules of transliterating Arabic words and names in English. When a director is known in the West by a different spelling of his name, this is written, after his transliterated name, in parenthesis for ease of recognition. This practice is overlooked when the difference between the proper transliteration of a name and its known spelling is minimal, so the name can be recognised easily by the reader.
10 This film is known in its Arabic poster as *'Umar Qatlatu* (Omar: Lethal Macho), but many Arab critics refer to it as *'Umar Qatalathu al-Rujulah* ('Umar the victim of Virility). The second part of the title is very difficult to translate, for it is a name given to Omar by his gang and is associated with the Arabic word *qatal,* to kill, which is used in the film ironically. The film is known in the West as *Omar Gettlato,* and was screened under this title in Britain. I shall refer to it as such.

disaster afflicting the country. The film has many gleaming moments of mordant humour, and provides the spectator with a lively social study in the fermentation of political tension, in which narrative and documentary footage of the riots of October are adroitly integrated. Jihad's endeavour to help the victims of migrating locusts reveals the terror of the devastating social locusts who plague the country and swamp its revolutionary vision.

Ahmad Rashidi's *The Mill* shows how this plague has burrowed deep inside the political establishment. It is a remarkable film in its use of satire to investigate the major Algerian problems through a simple realistic device of a small village mill and its nationalisation. Its daring criticism of the leader of the political establishment at the beginning of independence gives it credibility. Rashidi uses the ploy of distancing the film from the present to sharpen its impact on it, by going back to the Ben Bella regime without naming him.[93] The "leader," conveniently referred to as *al-za'im* to avoid close identification with the past and broaden the present implication of the film, is to visit a small village. The bureaucrats of the local committee rush to nationalise everything in sight, including a small, almost useless mill owned by an old Frenchman. He is pleased about the nationalisation of his mill which was losing money. The journalist, who is one of the effective players in the establishment, is portrayed as the articulator of the dominant ideology and the falsifier of the narrative of events. His discourse runs counter to facts, but is still highly regarded and cherished by the establishment.

In this film, Rashidi goes back to his own village, Tebessa, a small village in the district of Constantine, in the east of Algeria where Algerian cinema was first conceived, to start the process of dismantling many of its old assumptions. The return to this village is laden with significance. It is the village of his birth and childhood, confirming the trend of the reconstruction of and emphasis on memory; it is also the village of the birth of Algerian cinema itself, for in it the *Groupe Farid* was formed in 1957. This conscious return to the beginning of Algerian cinema demonstrates that Algerian cinema is rejuvenating its vision and renewing its agenda.

also through the blind intolerance of Sa'id who is manipulated by others and is blind to the dynamics that lead to his death.

A predecessor of this daring political film is *Autumn: October in Algiers* (al-Kharif: October fi al-Jaza'ir, 1992) by Malik Lakhdar-Hamina, the son of the famous film director.[91] In this film, Lakhdar-Hamina is strongly influenced by Costa Cavras's political cinema.[92] *Autumn* probes both the political autumn of fermenting discontent which exploded in the bloody riots of October 1988, and the complex inescapable process of withering in the autumn which induces the dissipation of dreams, disintegration of projects, dashing of hopes and leads life to accept hibernation and prepare for the advent of winter—which is death. The film investigates the dynamics of the process of social and political "autumning" of a whole society and depicts the creeping decay. He uses an Algerian family as a microcosm for Algeria and explores the accumulation of contradictions during twenty-five years of independence. The extended family live together in over-crowded accommodation, a fairly common situation in Algeria during the acute housing shortage of the 1980s, which is sensitively depicted in its suffocating atmosphere. The two brothers represent the cultural dichotomy of Algeria: the one, Jihad, is a product of French inspired modernity, the other personifies the strong reaction against the drastic failures of the projects of progress and modernity.

Jihad (whose name is tinged with irony for it is derived from the same verbal root as *mujahid*) was probably born at the time of the *jihad*, the war of liberation. He is now, in 1988, in his late twenties, married and suffering from the acute housing problem. He is a fan of Western music, forms a group and tries to obtain permission to organise a concert in the central stadium to help the victims of the locust attack on the agricultural plains of Algeria. His brother grows a beard, stays at home most of the time, rejects everything around him and is preoccupied with having sex with his wife, using every opportunity to send everyone out and have the crowded place momentarily for themselves. The opposition, even hostility between the two brothers at home adumbrates the confrontations between the citizens in the streets with their growing intolerance. Jihad's attempt to obtain the permit shows the precarious nature of the corrupt political establishment, some of whose members are against his project because of its high security risks, while others want to use it to draw the attention of the international community to the natural

television, when everyone else wants to watch the Egyptian soap opera. The legitimacy of the old narrative is critically questioned and the composition of the scene demonstrates the old films' irrelevance to the new reality of the poor.

This technique is effectively used in Allouache's recent film *Bab al-Ouad City* when the big brother, Sa'id, who played a key role in the bloody uprising of October 1988 becomes a militant Islamicist and forbids his sister and the rest of the family to watch television, their only form of entertainment. In this film the apathy of Omar to the political events around him is no longer possible, and his acrimonious humour is not a match to the ascending power of Sa'id. The hero, or rather the anti-hero, of *Bab al-Ouad City*, Bu'allam, is, like Omar, a simple citizen of the over-crowded quarter of Bab al-Ouad who works as an assistant baker. He works all night and has to sleep during the day, but he is suddenly woken up by the amplified voice of the imam's sermon broadcast over a loudspeaker which is mounted almost on the top of the roof of his room. In an unbridled fit of anger, he climbs up to the terrace, tears it away and throws it into the sea. This sets in motion a train of events which unleashes the wrath of Sa'id, who has become the unchallengeable leader of a gang of young "spartans" who are the self-appointed guardians of morality acting in the name of religious austerity. They see the event as a provocative act of defiance and are bent on finding the culprit and teaching him a lesson. They soon find out that Bu'allam is the perpetrator and the conflict becomes a microcosm of contradictions, manipulation, exclusion and anguish against a background of rising intolerance.[90]

The film was made against considerable odds, yet it managed to produce a work of beauty and coherence. Despite its despondent theme and menacing atmosphere, it has moments of caustic humour reminiscent of *Omar Gettlato*. It radiates with what one might term the poetry of terror and despair and is an eloquent study of blindness. The film is narrated through the eyes of Yumna, Sa'id's sister who is in love with Bu'allam. He leaves for France unable to live any longer in his quarter. Sa'id and his group made life, which was hard enough in the grip of poverty and economic crisis, impossible for him there. She is reminiscing on their thwarted love and writing to him about the events that followed his departure, but she has no address, and her letters, written in images and scenes are laden with despair. Images of blindness permeate the whole film, not only those of the blind old French settler who returns with her nephew to lament the lost beauty of Algiers, but

identify with it. With *Omar Gettlato*, unequivocally one of the masterpieces of new Algerian cinema, this technique was developed into a full-scale cinematic *Verfremdungseffekt*. The metric montage is so effective, "its clarity can bring into unison the pulsing of the film and the pulsing of the audience."[88] Comedy has always called for bright cheerful lighting and the well-lit scenes of *Omar Gettlato* shone a light of frivolity and comic irony on the situation.

Omar is leader of a gang made up of childhood friends from the same city quarter; they seem anaesthetised to events going on around them—possibly because of the war they lived through in their childhood. They play football, watch Indian films and are prevented by the machismo culture from communicating with women apart from their mothers and sisters. However, women always figure in the background, a major theme of their thoughts and conversations: Allouache says that in his research for the film he discovered "the omnipresence of women in their conversations. This constitutes one of the major axes of my film. Women can only be approached by these boys in the form of a myth."[89] The women become only a discourse, a referent with which they operate in the absence of the reference. The very concept of *rujulah*, machismo, requires the absence of women whose presence constitutes a threat.

Omar's speech to the camera at the beginning of the film initiates an interesting conflict between the character and its double, the audience, replicated inside the film in the many scenes of normal Algerian cinema-goers watching Indian films and recording their songs off the screen. This creates a new type of identification in which the actual audience does not identify with the events of the narrated film, or with its hero, Omar, but with the audience within the film whose reprehensible condition and apathy are deconstructed through the story of Omar. The audience within the film becomes a mirror image of the real audience and of its most objectionable traits. The inversion of the cinema, the popular space of recreation into a space for incrimination and indictment distinguishes the new cinema from its older ancestor. This is also different from the older technique of the film within the film, for it aims at distancing the audience from their social self and confronting them with their mirror image on the screen in order to set the individual self against its own abhorrent social conduct. The film within the film technique is also used effectively by Allouache in the scenes of the clash between the older uncle who wanted to watch the boring old films of the *mujahid* type on

civil servant. His father, a docker, was killed by a bomb in the port when Omar was a child. Humiliated, depoliticised, but "independent" at last, Omar frees his imagination and lives in a dream world where the imaginary destroys the frontiers of the impossible.

The crescendo of events in the apparently non-linear and non-causal narrative demonstrates Omar's growing helplessness; starting with his mugging (when his most cherished object, his radio/cassette is taken away from him) and reaching its climax in the final scenes when he is incapable of approaching Halimah, the woman of his fantasy and dreams who came to meet him. The realisation of the dream turns it into a nightmare, the more possessive the dream, the more claustrophobic the nightmare. In these final scenes, the contrast between Halimah and Omar is significant. The former is at ease with her urban surrounding in the main square near her work, while the latter is trapped in the unfamiliar space, unable to initiate an unusual contact despite his lengthy preparation and dreams. His inaction, almost impotence, made him the new hero, or rather anti-hero, of the post-independence era, and the film became one of the most popular Algerian films. In this film, which heralded new cinema in Algeria, the new hero emerges through fresh narrative modes that interrupt any form of identification of the character and use different modes of presentation.

The change in narrative mode started four years earlier with Bouamari's *The Charcoal Maker* with its Eisenstein-like rhythmic montage[87] and quasi-static narrative mode. This was the first step in an innovative career by Bouamari culminating in the experimentation of *First Step* (al-Khutwah al-Ula , 1981) and *Refusal* (al-Rafd, 1985). The use of rhythmic montage, similar to that employed in *Potemkin*, allowed Bouamari to create sequences in which the sound track is unsynchronised with the beat of the cutting to convey the incompatibility of discourse and reality. The linear narrative of the story of the disintegration of the old world of Bilqasim, the charcoal maker, under the onslaught of "progress" clashes with the ostensible linearity and undermines its logic. This is aided by the visual effect of graphic tonalities produced by charcoal marks on the face and limbs and the degrees of illumination and light vibration to convey the director's critical vision without being subjected to the scissors of the ideologically motivated censor. Bouamari also created rhythmic vibrations that do not affect spatial presentation but enable the spectator to reflect on the significance of the sequence rather than

Through the character of Nafisah, who leaves the countryside to become a student in Algiers, Riyad denounces the glorification of the past, but observes also that change need not involve abandoning all indigenous cultural values in the process of blindly aping the West. This prepared the ground for Sayyid 'Ali Mazif's *Layla and the Others*, one of the few commercial successes in Algerian cinema, to posit the problems of women from a sympathatic and almost feminist view.

An extension of the woman theme is that of male-female relationships, weighed down by the mythology of *rujulah* ("machismo;" "virility"), especially among the urban young. Omar (in *Omar Gettlato*) cannot communicate with the girl of his dreams because he is powerless to destroy the myth and scandalise a society participating in the great festival of virility, where it becomes almost carnivalistic and grotesque. *Omar* represents a complete break with all that has gone before in Algerian cinema. The linear logic of the narrative is replaced by the logic of recollection and distancing; so that the soporific mechanism of facile identification which dulls the spectators' responses no longer functions. There is no mythologising of the character of Omar: he is a figure who does not necessarily attract the audience. His machismo is a sickness. He does not accomplish any heroic or superhuman acts although he is leader of a gang: all his actions are insignificant and sadly real. The film has an open ending; there is no conventional happy resolution of the action.

Omar presents this concept / myth of "*rujulah*" to the camera, to the public: "My name is Omar... My friends call me Gettlato, which means that virility, masculinity... machismo possess me to the death. Kill me. Nothing else counts. Every day a man has to defend his dignity."[85] The menacing march of Omar and his friends throughout the squalid streets of the sordid and poverty-ridden quarter of Bab al-Wad in Algiers at the beginning is contrasted to Omar's powerlessness throughout the film. At one level of interpretation, the film can be seen as a deconstruction, and at the same time a disbanding, of the myth of *rujulah*. Allouache comments: "Today *rujulah* tends to be a unifying element for Algerian youth. It is a phenomenon at the heart of underdevelopment."[86] Omar is the typical anti-hero of the years of independence. He could as well have been one of the young boys of the very first Algerian film, *So Young a Peace* (1964) by Jacques Charby. His sense of dignity is recent; he lives in a run-down area of Algiers in an overcrowded flat full of members of his family whom he has to support as an underpaid minor

mentality rather than her own. Such traditional women, are more types than characters, and seem to complement the scene and demonstrate the impact of male action rather than participating in shaping its course. The closed space of the house is the domain of all these women, where their honour is protected, but also where the man is not altogether at ease, reigns but does not govern. The women provide food, and sex too, in the case of the married women, who eat and go to bed with their husbands in passive silence; both Layla and Fatumah rebel against this silence and lack of involvement to a limited extent. They eventually find factory jobs, send their children to school and acquire gas cookers, but none of these changes are seen as manifestation of a new pattern of relationships with its new distribution of power relations within the family. This is contrasted with the idyllic relationship between the peasants, Noua and Jabbar, in Tulbi's *Noua* where the women work and suffer alongside the men. In the countryside this depends on social class: further up the social scale women are veiled and stay at home while the women of the hadj's family are never seen.[83]

The exception to this norm are the two main women in *South Wind,* Rahmah and Nafisah. The former ostensibly represents the protective mother figure at everybody's service, but she also personifies the power of art and creativity that penetrates many aspects of everyday life. Her fine ceramic objects are in every house, items of aesthetic and practical value. Nafisah is the closely guarded sister or daughter who is destined to be a pawn in the game of power, bolstering the ailing authority of her traditional father. But she demonstrates her rejection of this role and even her antagonism to the life of confinement to the house: the domain of security and protection becomes a prison. When, in a spirit of rebellion, Nafisah undresses herself alone in her bedroom on screen, this "violation of the sacred feminine space" apparently caused a scandal in the Algerian cinema. The director, Salim Riyad, defended it, saying Algerians had seen plenty of non-Algerian women naked on screen:

> the projectionist in the Algiers cinema where it was being shown reprimanded me. I was pressurised by the family of the girl [playing the part] to cut the scene. But it was a very modest nude ... I wanted it there and kept it in deliberately. It wasn't about making a revolutionary gesture, but at the end of the day it's a bit too easy always to preach the liberation of other people's women.[84]

became evident and resulted in the repetitive glorification of a militant past and a stereotyped present, but in different mutations.

One of the new permutations centered on the role of women in Algerian society. Between independence and 1980, over two-thirds of Algerian film production (24 films out of 31) was dedicated to the liberation war, but the active participation of women in this war was not reflected adequately in the films. There are certain exceptions: in *al-Qunbulah* (The Bomb, 1968) by Rabah al-A'raj (Laradji) one encounters a female urban guerrilla who actively participates in the resistance in Algiers. *Forbidden Zone* and *Noua* give restricted portrayals of female involvement in the fighting. *Winds of Aurès* is a poignant story of a mother in search of her son. The question that all this raises is: how can the sorrowing mother, sister, wife, be the dominant image of female types in these liberation films? Why have film-makers apparently not broken away from the traditional perceptions of women, which the secular act of making films should force them to do by its very nature?

The ideology of industrialisation and agrarian reform permitted some timid moves towards greater emancipation of women but this was seen as an economic necessity rather than anything more broadly political or ethical. There was seen to be a need to inculcate a new sense of values, particularly among peasant women who were supposed to assume responsibilities towards society as a whole and not just within their families. Traditional values nourished in the bosom of the family were seen, to some degree, as holding back national unity and economic progress. *Noua* is an important film in this respect, for it posits a more realistic representation of the exploiters who come face to face with the exploited. Antagonism, which is necessary for the survival of colonialism and is one of the key factors in its survival, motivates the conflict in the film. It perpetuates a condition, and sustains a pattern of power relations, which can only disappear through armed struggle, and this is dramatised by Tulbi in his portrayal of the peasant heroes, Noua and Jabbar.

Films dealing with post-colonial Algeria give women a larger role, but still they are most often portrayed as guardians of tradition and keepers of the home. Layla in *The Net* and Fatumah in *The Charcoal Maker* represent the wife shut in the house and condemned to a vital but generally passive role in the life of both the characters and the narrative plot. Fatumah, goes to work at the end of the film, but this is portrayed as an indication of the change in her husband's

> national patterns. Comedy and farce disappear, or lose their attraction. As for dramatisation, it is no longer placed on the plane of the troubled intellectual and his tormented conscience.[81]

A parallel process to that described by Fanon emerged in the 1970s when the epic films of the struggle for independence waned and film-makers were impelled by the audience reaction to their work to seek out new patterns different from the narrative of the triumphant hero of the patriotic war.

The process of change started a little earlier, when in 1972, President Boumediene launched his *révolution agraire*. Many films dealing with this theme started to emerge, providing film-makers with the opportunity to depart from the narrative of the *mujahid* and the war of liberation. This was also aided by the strong reaction against the extravagance of Hamina and his *Chronicles of Ember Years* despite its international success (in 1975 it was the only Arab film to date to win the Palme d'Or in Cannes). The *Chronicles* nearly consumed the budget of the entire Algerian cinema (ONCIC and OAA) for three years, drying out its resources and depriving other film-makers of the opportunity to produce their projects. Naturally, the injured ones were up in arms against the film, which was also attacked by Algerian critics as being too romantic. Based on Hamina's childhood memories, it reduces the element of self-awareness to the level of the peasants. Their chief enemies are shown to be drought, disease and natural forces, rather than a faulty social or political system in which colonisers and feudalists reigned. It also exaggerates internal conflicts, attributing shortcomings to personal and individual problems. But his critics also conceded to Hamina his success in consciously avoiding caricature and simplistic portrayals of Franco-Algerian conflicts. At the same time, they still carp at the Western press's enthusiasm for the film's so-called generosity of spirit.[82]

Their successful battle with Hamina led to the production of a number of different films in the second half of the 1970s. In most of these films the narrative of the liberation war receded, yet the search for identity—self, people, history—situated between *asalah* (authenticity) and *tafattuh* (opening up), traditionalism and modernity, continued. Because of its structural and organisational nature, the preoccupation with themes of national identity prevailed in Algerian cinema, but this underwent radical change. The paucity of themes

a restructuring of the power relations inherent in them. This did not escape the public who shunned Algerian films and failed to identify with them. A taxi driver said to Salim Riyad, "Your films are always on politically committed [*engagés*] themes. They piss us off."[80]

History in these films was in the service of ideology. The films discussed above show that the ordinary people, *les couches populaires*, whom the action centres, are still not the subject of history. Rather than attempting to evoke reality in some form these films give pride of place to anecdotal history, and justice and morality triumph. The hallowed image of the *mujahid*, the narrative of progress and a better future, and the nostalgia of the older generation became hackneyed and boring and gradually transformed to one of mockery and disdain. In its place was the impotent image of Omar the hero of *Omar Gettlato* or Hasan the helpless comic hero of *Hasan the Taxi Driver* (Hasan Taxi, 1984) by Salim Riyad.

During the debate on the National Charter in 1976 new types of films, reflecting certain aspects of the debate, emerged—such as *Omar Gettlato* and *Layla and the Others*. In Allouache's *Omar Gettlato* one sees the process of disbanding the old narrative and making the older generation responsible for the demise of Algeria and the squalid conditions forced upon its public. The decline of this narrative was inscribed into the fabric of daily life: the old patriotic *mujahids* of the 1950s and early 1960s became the nouveaux riches of the late 1970s and 1980s, or the all-powerful bureaucrats in the party or the government. This social reality was a constant source of contradiction to the official mythology.

Fanon remarks that the transformation of national creativity owes as much to the creator as to his public. In Algeria,

> from 1952-53 on, the storytellers, who were before that time stereotyped and tedious to listen to, completely overturned their traditional method of storytelling and the content of their tale. Their public which was formerly scattered, became compact. The epic, with its typified categories, reappeared; it became an authentic form of entertainment which took on once more a cultural value.... The storyteller replies to the expectant public by successive approximations, and makes his way, apparently alone but in fact helped on by his public, towards the seeking out of new patterns, that is to say

New Realities and Different Narratives

The narrative modes of clear polarisation between heroes and antagonists, country and city, self and other, with their inherently manichaean, but nonetheless effective, sense of identity are the natural product of the FLN's eight years of painful and bloody struggle for liberation which culminated in independence with its national sense of self-confidence and euphoria. By the mid-1970s, the euphoria had ebbed away under the pressure of rapid demographic change, economic stagnation, political failure, nepotism and rampant corruption, and was replaced by a sense of frustration and despair. The years of embers, as Hamina called them, ceased to glow or inspire confidence or identity by the end of the 1970s. They turned into ashes whose bitter taste and suffocating effect was widely experienced by the young. The old values and ideals ceased to be an expression of the nation's culture and the interest in conventional film narrative receded sharply, for it increasingly became the official narrative of the ruling establishment, providing it with legitimacy and oppressive power. Free discussion of the official version of this narrative was forbidden and it gradually became one of the resented taboos of the new reality which ran counter to their optimism and confidence. By the 1980s, the Algerian population of the 1950s nearly tripled; seventy percent of the population was born after independence. Half of the population were under 20 and did not know any thing about the glorious years of FLN except what they learnt in history books and heard in the discredited official discourse. For most of them, the reality of the new Algeria, with its economic crisis, wide social disparities, unemployment, housing shortage, sexual frustration, rampant corruption and dwindling educational system, was a depressing one.

New realities started to emerge, speaking louder than the narrative of heroism and liberation and the cult of positive heroes, reaching its climax in the riots of October 1988. If, as Fanon convincingly argues, "culture is the expression of a nation, the expression of its preferences, of its taboos and its patterns,"[79] it became clear that new cultural expressions were needed. The concept of the powerful and emerging identity implied a linear and causal representation, but the real causes of the new condition were beyond the realm of expression. The imposion of linearity on the cinematic narrative reflecting the reality of Algerian society in the 1970s entailed a reordering of the elements of narrative and inevitably

behaviour: evil comes from the "other." The old centres of colonialism are the worst affected; the chasm between country and city continues to grow. Most of these films reduce the discontinuous and heterogeneous space of the urban habitat to a one-dimensional, "imaginary" place in order to contrast it with an equally unified and reductive rural construct—the countryside as the primordial house of man.

Another facet of the rural-urban opposition was the dominance of the idea of returning to one's roots among a number of film-makers who came originally from the countryside. One of them, Tulbi, expresses this: "I'm a peasant's son. As a child I lived in a little village like the one shown in *Noua.* At thirteen I didn't know what money was. I'd never seen a bank note, heard a word of French, even seen a settler."[75] Lamin Merbah expresses similar ideas: "I am from a village and a peasant family, and my formative years were spent among the peasants. The most vivid images in my mind are those of the village. I know its problems, its daily life, and I try to express them in my films."[76] Similarly, in Muhammad Shuwaykh's return to the village in his film, *al-Qal'ah* (1988), the village rituals become an icon and their aesthetic value is an end in itself. In *The Outlaws* (al-Kharijun 'Ala al-Qanun, 1969) by Tawfiq Faris, the return to one's roots takes a radical dimension by exploring the very essence of rural law based on honour and morality and its incompatibility with both the practice and the theory of French law.

The return to the law of the countryside was synonymous with the return to, and preservation of, the land itself as a fixed point and core theme of Algerian cinema. Colonialist expropriation of land naturally inspired rural mobilisation for reconquest. Hamina quotes his father as saying: "a person loves his land first, then his family,"[77] a statement that was echoed in his *Chronicles*. Ironically, he was castigated by the press for perpetuating the "bourgeois myth" of attachment to the land, giving spectators the idea that such sentiments transcend class.[78] As well as portraying the romantic, patriotic view of the land, Hamina and many others portrayed its miseries and the material allure of the city; but the city remains unreal and hostile, while the land is equated to mother, nature and beauty. Yet this equation is often presented simplistically in these films through the concept of *buniyyah,* the simple person of good faith who has a pure, innocent relationship with the land and sea.

Antonio, whose real name is Mahdi, in *Forbidden Zone* cherishes the illusion of complete assimilation into the European city. He changes his name, adopts European attire, modifies his attitudes, imitates the coloniser, and desires in vain, as Fanon puts it, to "sit at his table, sleep in his bed—with his wife if possible."[71] When Mahdi/Antonio comes to realise that he, his culture and religion are not accepted by this society he ends up planning to destroy it. According to Albert Memmi, the rejection of the colonisers by the colonised is an indispensable step in the recovery of identity.[72] Such a city, with its social conflict and alienation, contaminates those who immigrate from the country (as is the case with Mu'ammar in *The Net* who experiences the debauchery of the city and has to return to "the maternal space", the sea/land to be purified) and destroys them (as is the case with 'Ali in *The Nomads* whose dream of the city and its elegant cars is the cause of his destruction). In addition, the city is seen as a monstrous space of lechery and prostitution, the place of lies and turpitude as in *The Net*. It is indeed a large net in which Eros and Thanatos are prominently present, trapping Mu'ammar and leading him astray from the old morality of "good families" as the title of Ja'far Damarji's film, *Good Families* (Al-Usar al-Tayyibah, 1973), suggests. The *Good Families* of Damarji's film are indeed those of the rural countryside.

In many Algerian films, the theme of discord between city and country is represented in a manichaean way, an idealised life in the countryside opposed to the debauchery of the city, and this in turn enfeebled the narrative structure and impoverished its codes. The only possible explanation stems from the important part played by rural society in the struggle against colonialism. The history of such an anti-urban mentality goes back at least to the time of 'Abd al-Qadir al-Jaza'iri (1808-83),[73] and was represented in a speech of Hawari Boumedienne: "The cities in our Arab countries and in the rest of the third world are being subjected to a terrible Western European influence in all aspects: customs, behaviour, consumerism, disdain for manual work."[74] City/country oppositions are portrayed as a moral, rather than a political, theme in Algerian cinema, for film-makers were less concerned with unemployment, migration and urban overpopulation than with the consequences of imitating Western

constituted with other Europeans the majority in several of them,[67] while the bulk of Algerians lived in the country and the mountains. If they lived in cities, it was either in the old *qasabah, madina* or in *bidonvilles.* In 1954, when the struggle for independence started, Algeria had nine million Muslim Algerians and the European population was almost a million.

> The greater part of the Muslim population was crowded into the less productive part of the land, without the capital to develop it, and with limited facilities for credit, in spite of small and late attempts by the government to provide them. As a result, living standards were low and the rate of rural unemployment high. There was a growing migration of peasants from the depressed and over-populated countryside into the plains, to work as labourers on European farms, and into the cities of the coast, where they formed an unskilled, under-employed proletariat; by 1954 almost one fifth of the Muslims were town-dwellers in Algeria; and about 300,000 had gone overseas to France.[68]

The history and nature of urbanisation in Algeria created involuntary opposition between country and city, and the attempt to portray their interaction lent itself easily to binary representation. In *South Wind,* the heroine, Nafisah, sees the flight into the city as the only means of salvation from the traditional and backward social norms which deny her rights to continue her education and control her own future. The city is portrayed as representing knowledge, power and equality. The reclaimed "European" city is at first a paradise of wealth, sex and technology, for the "lure of the city occupies central place in a number of Algerian films."[69] But the city itself is spatially divided into two distinct parts: the European city of the *"colon"* graced with the school, the church, the *mairie*, the barracks and the police station, and the Arab city with slums, half-naked children, people suffering from eye disease, in other words, the "village *nègre*" of *Opium and the Club* or of *Chronicles of Ember Years*. Milud, the fool-cum-sage of the latter and the voice of the village and its purity, utters his fragmented poetic pronouncements of the divisiveness and tension of the city throughout the film.[70]

Forbidden Zone in which a character speaks out about the revolutionary role of the poor peasants of the mountains and warns that they will be on their guard against the forces of reaction and exploitation.[64] Hadj Lakhdar, an influential landowner in *The Nomads*, mobilises his friends against the student volunteers from the cities and against the co-operatives. Similarly, Si Khalifah in *The Net* is portrayed as the feudalist of the sea and like Hadj Lakhdar and 'Abid Ibn Qadi in *South Wind*, uses Islam to defend private property and attack socialism. They are aided by the *murabits*, religious characters similar to the village imams in Egypt and the Levant, whose religious and mystical status makes them important in the villages and respected by the peasants. Algerian film-makers emphasise their complicity with the colonial regime (e.g., Hamina in *Chronicles...* and Riyad in *South Wind*) and their attempts to turn the reconstruction of independent Algeria to their profit (e.g., *The Charcoal Maker* and *The Inheritance*) and criticise their white magic healing practices (e.g., *Forbidden Zone* and *The Nomads*). In all of these films, the fanaticism and conservatism of the *murabits* is portrayed as their natural way of preserving the status quo in the face of mounting change and protecting the interests of big landowners against those of the simple peasants or intellectuals who represent renewal and progress, and aspire for social justice.[65]

Another variation on the enemy within, particularly in urban and semi-urban communities, is bureaucracy. In Algerian cinema this represents an obstacle to the economic development of the country and a natural successor to feudalism. The state sector is shown as the refuge of bureaucracy which blocks all revolutionary initiative. This last type of anti-hero is seen as a traitor—for example, Tayyib in *Opium and the Club*, who is frustrated and sadistic, but fascinated by French might. The *Mill* (Al-Tahunah, 1986) by Ahmad Rashidi is a strong attack on the narrow-mindedness of bureaucracy and its attempt to comply with the letter of political decrees in complete violation of their spirit and aim. It demonstrates the destructive impact of the bureaucrats, who, in the name of nationalisation, destroy both the village and the interest of the state.

The binary opposition between the national protagonist and his several corrupt antagonists is analogous to the spatial opposition between city and country in Algerian films. During the many years of French rule, the two "main cities, Algiers and Oran, were more French than Algerian Muslim."[66] Most of the French lived in cities and

means "the pure one"), is the symbol of reason and wisdom and the embodiment of the Arab identity of Algeria, for he was educated in al-Zaytunah Mosque in Tunisia and read the major Egyptian writers including Taha Husain and Naguib Mahfouz. He debates the word "socialism" with a Quran reciter and mocks his linguistic explanation of the concept.[60] *The Nomads* shows students from the city explaining the revolutionary charter to the peasants and it is implied that they have the task of making them literate and mobilising them politically. Students figure more often in short documentaries, where they are seen, for example, helping with the agrarian revolution. In *Opium and the Club,* Dr. Bashir Lazraq is portrayed as an intellectual torn between living his life as a middle-class inhabitant of the European quarter in the city and using his medical skills to serve the fighters in the liberation struggle in the mountains.

Like the *mujahid* with his antagonist the French soldier, the narrative structure reinforces the value of the intellectual hero through a number of specific adversaries: the Algerian feudalist, the marabout, the bureaucrat. With each of these adversaries, narrative codes are altered to enhance the binary opposition by constructing a set of sub-plots that serve primarily to mirror the main conflict elaborated in the plot. To reinforce the clash between the Algerian self and the colonial other, most of the films resort to the sub-plot of the enemy within, in a manner that demonstrates the dominant idea of many film-makers that Algerians were effectively colonised by other Algerians. Hamina stresses this theme in *Chronicles of Ember Years* where the Sayyid, the Bachagha and the Agha are shown as enemies of their people, agents of colonisation skillfully employed by the French. In *Noua,* Tulbi portrays big Algerian landowners, rich at the expense of the peasants, aided by the colonial administration, but paying subscriptions to the FLN during the war of liberation "to ensure their places in the future."[61] *Bani Hindil* (Bani Hindil or The Uprooted, 1976) by Lamine Merbah shows the feudal notables having dubious links with the colonisers and acting as intermediaries between them and the Algerian masses.[62] In *The Benevolent* (al-Mufid, 1979) by Laskari, Hadj Buqarmudah, the big landowner, is incapable of responding to the changing reality around him, even though his own daughter has joined the student movement and is working for the new, for the demise of her own father, and for the elimination of his power base.[63]

Criticism of the upper strata of society is also found in sequences taking place in independent Algeria. A scene was cut from

The stereotype of colonial oppressor is not confined to French soldiers and torturers. The degradation and exploitation of the rural poor by the settlers (*colons*) and feudalists acting in collaboration with one another provides Algerian cinema with another group of antagonists. In *South Wind* (Rih al-Janub, 1975)[58] by Salim Riyad, the old feudal lord, 'Abid, stems the trend for change and undermines its forces, and when he realises that he may not succeed he does not refrain from using his own daughter as a means to sustain his power. In *Noua*, Bunab, father of Jabbar, cultivates four hectares which he has reclaimed from the mountainside to feed his family, but even these are confiscated by the *colon*, Joseph, and the feudalist, Hadj Tahir. Although the action of *Noua* (1972) is set in 1954, its director, A. Tulbi, suggests that everyday reality for the peasants has changed little—past is being used to comment on present: a significant little note at the beginning of the film says that period decor, make-up, et cetera, were not found to be necessary. *The Net* (Al-Shabakah, 1976) by Ghuti Bin Didush (Bendedouche), portrays a community of fishermen on the Algerian coast developing an awareness of their exploitation and beginning to fight it, preserving a structure of polarisation between the fishermen and those who exploit them.

Another positive hero and emblem of national identity is the intellectual in the widest sense of the word. In his comprehensive study of Algerian cinema, Maherzi defines the intellectual in the Gramscian sense—including schoolteachers, students, revolutionary politicians, doctors. In *Chronicles of Ember Years* Si Larbi, the intellectual, has round spectacles, wears European dress, reads newspapers avidly, generally displays his urban origins, and is suspected by the peasants until he proves himself as a fighter. He is aware of the power of Islam as a unifying force in the struggle, hence he asks the imam not to defend the colonial powers in the name of Islam but to talk about the resistance and the people's self-sacrifice. The schoolteacher, in *The Charcoal Maker*, helps the hero, Bilqasim, to change his ideas and adjust his attitude to the ever-changing reality. He also enables him to redefine honour: "Give up those antiquated ideas. Forget your prejudices [about women]... True honour is something which helps you earn your living by the sweat of your brow. It's not an honour for anyone to be poor and ignorant. Don't forget, Bilqasim, that this factory and this new school will allow your children to become engineers or doctors. That's honour. The rest is outdated nonsense."[59]

In *South Wind*, another schoolteacher, Tahir (whose name

The film also emphasises the affirmation of cultural identity in the relationship between 'Ali the fighter and Bashir's brother, and the French soldier, Chaudier; e.g. when 'Ali refuses to share Chaudier's sandwich, claiming that it is pork.[57] In *Chronicles of Ember Years*, a wholesome moral and intellectual power structure is portrayed, with honest leaders acting as a positive unifying force. The *mujahid* is also the staunch fighter in Hamina's *December* (1972) whose steadfast resistance and endurance awaken the consciousness of his French torturer and lead him to denounce his own brutality.

The French soldier is seen in most Algerian films as the antagonist, the complete opposite of the *mujahid.* He pursues, tortures and kills him, and his image on the screen symbolises the ugly face of colonialism. The French army's role is exposed effectively in *Noua* with its vast panorama spanning the history of modern Algeria in the last two centuries. In *Hasan the Terror*, the brutality of the French is only matched by their stupidity, for they are unable to see that Hasan is a simple innocent man and lead him through their torture and cruelty to commitment to, and complete identification with, the nationalist cause. Hamina's effective use of alternate montage with its portrayal of the simultaneity of events mocks the French by juxtaposing the gruesome scenes of Hasan's interrogation with those of the places he suggests under torture as the hiding places of the guerrillas—*Sufi* circles or animal farms. Similar techniques are also used in *The Escape of Hasan* (Hurub Hasan Tiru, 1974) by Mustafa Badi' to expose the brutality of the French during their attack on the *qasabah*, the popular quarter of Algiers. In *Long Live Didu!* (Tahya ya Didu, 1971) by Muhammad Zinat, the French soldier's brutality and past history of torturing Algerians outlive his involvement in the war, for many years later his guilt-ridden conscience is awakened when, during a nostalgic trip to Algeria, he encounters his old victim. The tragedy lives on and there is no way out of his past action which left his victim blind.

The prevalence of this negative image became one of the basic elements of the genre; hence, when Hamina portrayed Col. Saint-Meran as showing remorse over the torture of an Algerian revolutionary in *December*, the film was the subject of virulent critical attacks in Algeria. However, some sympathetic portrayals of individual soldiers can be found, such as Chaudier in the *Opium and the Club*, through whose character Rashidi pays tribute to the French deserters who refused to continue fighting in the Algerian war.

al-'Askari (Laskari) and in *Chronicles of Ember Years*. In the former film, Larbi has a lively eye, attentive ear and a firm, lithe step. In the same film, one soldier continues his shave under bombardment while another whistles a revolutionary tune! In the latter film, Si Larbi, the intellectual nationalist, is the embodiment of reason, kindness and awareness. In *Forbidden Zone* (Mantiqah Muharramah, 1972) by Ahmad al-'Allam (Lallem), girls comment admiringly on the fighters: "If you could see how big they are! They're gentle, their teeth are shining white. They never get hit."[56]

In *The Way* (al-Tariq, 1968) by Muhammad Salim Riyad, the *mujahid* though badly armed in comparison with the heavily fortified French enjoys the support of the people and never admits defeat, for even inside the prison he is smiling and full of hope, organising classes and preparing for escape. In *Night Fears the Sun* (al-Layl Yakhaf al-Shams, 1965) by Mustafa Badi', the metaphor of the title associates the *mujahid* with light and the sun dissipating the night of the French, the army of darkness. The *mujahid* is also the inescapable role for which every Algerian is destined. *Hasan the Terror* (Hasan Tiru, 1967) by Hamina is a remarkable example of this inevitability of the role proved through the inversion of the technique of comic reversal, for the more Hasan, the simple Algerian of the film, attempts to avoid politics, the more he finds himself embroiled in its events. As long as he is trying to adhere to his culture and its norms, his endeavour to get away from the politics of liberation will only lead him to become a true *mujahid*. The discovery of identity is synonymous with the unveiling of the *mujahid* inside everyone, including the simpleton Hasan.

The *mujahid* is spatially associated with the heart of the country, its mountains and countryside. This was due to the nature of the population distribution in colonial Algeria when the major cities, particularly Algiers and Oran, were dominated by the French. *Forbidden Zone* shows the recruitment of fighters from among the peasants. *Eastern Patrol* and *The Wind of Aurès* have sequences showing peasants giving food and shelter to the guerrillas and guerrillas helping peasants reconstruct bombed villages. In *Opium and the Club* the harshness of the fighter's life is stressed, particularly through Bashir Lazraq, a medical doctor who leaves his clinic and the comfortable life in the capital and joins the underground movement in the mountains. In Bashir's case, the departure is not from space as much as from patterns of expectations and norms of relationships, from one culture to another.

consideration."[51] As Edward Said convincingly argues: "Worldliness, circumstantiality, the text's status as an event having sensuous particularity as well as historical contingency, are considered as being incorporated in the text, an infrangible part of its capacity for conveying and producing meaning."[52] In addition, the film-maker, an intellectual in a newly independent country, as an ideological subject within the dynamics of social formations and systems of power implicates his work into the political economy of the context of his production. Spivak emphasises the constant dialectics between representation as *Vertretung* (political representation) and as *Darstellung* (self-representation of the subject as a sovereign consciousness),[53] and this in turn enhances the interplay between films as representation and the wider context in which they originate and operate.

This is no where more evident than in the case of Algerian cinema. Its birth in the battlefield left its lasting mark on its structure and vision for many years after independence. It became a militant cinema, a cinema with a cause and an educative mission, brimming with metaphors of change, rebirth and the forces of nature. It equates revolution and change with the sweeping winds that cleanse and refresh or the glowing fire that purifies and forges new reality. The source of vitality and relevance of the early Algerian films of the 1960s and early 1970s originates not only from their revolutionary verve, but also from their desire to exorcise the ghosts of, what Spivak called, the "epistemic violence and the production of the colonial subject."[54] The history of 130 years of colonial violence in Algeria produced a subaltern mentality which was brilliantly analysed by the major theorist of the Algerian revolution, Frantz Fanon.[55] Armed with Fanon's analysis, the pioneer Algerian film-makers, whose vision was forged in the *maquis* of the liberation war used their early films to rewrite the history of the victims of this violence and construct the new identity of the subalterns who longed to control their own destiny.

This is the reason for the prevalence of a strong, and often simplistic, binary opposition between the positive hero, *the mujahid* (revolutionary or freedom fighter), the peasant and/or the intellectual, and his counterpart, the antagonist, who is either a French soldier or an Algerian collaborator. The *mujahid* is always noble, generous, proud, ready to sacrifice everything for the revolution. In many of the early films, the *mujahid* is often idealised and even glamorised, his name is the emblem of his identity, for example "The Arab" (Larbi) in *Eastern Patrol* (Dawriyyah nahwa al-Sharq, 1972) by 'Ammar

censoring or circumscribing scenarios in advance. But as Adorno and Horkheimer prove in their analysis of the culture industry: "to speak of culture was always contrary to culture. Culture as a common denominator already contains in embryo that schematisation and process of cataloguing and classification which bring culture within the sphere of administration."[49] This is exactly what the Commission did when it advised film-makers to "avoid polemics on the women problem or criticising what was going wrong, and instead to emphasise what was going well."[50]

Because of bureaucratic rigidity, amongst other things, film-makers chose self-censorship and safe subjects, leading to artistic sterility, mediocrity and conformism. Self-censorship led to public disinterest in Algerian films because the viewers' critical sense was in no way developed by watching these kinds of films and they were given no responsibility. During the 1980s, Algerian cinema was weakened by incompetence, frequent changes of personnel at the top, an arbitrary centralised administration, repetitive tiresome themes and bureaucratic censorship. Many film-makers felt that the organisation of the cinema needed to be reconstituted with the participation of artists and technicians in every decision. This did not happen, and by 1990 Algerian cinema started to disintegrate with the rise of Islamic activism, and the lack of public interest in Algerian cinema. Repetitive situations and themes, especially glorification of the war of liberation and the agrarian revolution, failed to hold the interest of the public. But the politics of programming also had an effect—the concern for profits on the part of local cinema managers and distributors, who were of course government officials theoretically espousing the educational, ideological role of the cinema at the same time.

The Quest for Identity and its Stereotypes

The current weak state of Algerian cinema does not negate its considerable achievements or repudiate its vital role in shaping the Algerian identity, both individual and national. The study of the rise and decline of Algerian cinema is, at one level, a study of the transformation of both the national and individual perception of this identity. The history of Algerian cinema, and the vision inherent in each of its films, is inseparable from those of the socio-political reality at large. Like texts, films are even more firmly rooted in the world and "the closeness of the world's body to the text's body forces readers to take both into

which "threatened public order or good morals."[45] No clear guidelines were laid down although cinema organisations asked for them. In his detailed study of the role of the censor in Algeria, Lotfi Maherzi demonstrates the arbitrary wielding of power and the haphazard nature of Algerian censorship. Images and words were taken into account more than political content, for example sex scenes excised from Western films are apparently identical to those left untouched by the censor in Egyptian and Lebanese films.[46] An ONCIC document written in 1973 reads: "It is quite obvious that everybody has the right to express whatever ideas and treat whatever problems he wants, provided that the ultimate objective is to serve the nation."[47] In 1975 a scenario for "A Wife for my Son" ("Zawjah li-Ibni") by 'Ali Ghalim was rejected out of hand for its "pornographic content." *Omar Gettlato* by Allouache, 1976, was a *cause celebre*. ONCIC defied the government and showed the film in three cinemas to huge audiences. The government withdrew it and there were popular demonstrations. Later the government allowed it to be shown uncut. This seems to contradict the complaints of many film-makers and critics[48] that it was the cinematic organisations rather than the government itself which were responsible for the ills of the Algerian cinema.

Although the nationalisation of the cinema industry in Algeria provided it with the necessary infrastructure and liberated it from the demands of commercial films, it was a mixed blessing. It freed the films from the constraints of the market and enabled film-makers to work unconstrained by financial pressures, yet it placed them in the grip of state control, political guidelines and official censorship. This led to bad organisation, pragmatism, the establishment's dislike of negative portrayals of Algerians or aspects of Algerian society, the desire to impose images of national solidarity and, more damaging and pervasive, a growth in self-censorship—the centralised, thinly-disguised propagandistic heritage of colonial cinema. On the artistic plane, this engendered anodyne themes, stereotypical characters—particularly the idealised *mujahid* in the liberation struggle—and the propagation of myths of town versus country, hero versus villain and good versus evil.

In 1979, in the face of mounting criticism and public dissatisfaction with the conditions of Algerian cinema, a commission was formed by the Minister of Information and Culture consisting of ten members taken from professional organisations and the film business. They had open discussions with film-makers rather than

satisfying the demands of the jury of international film festivals more than the humble Algerian public led angry young film-makers working on small budgets to protest. One of these directors, Lamine Merbah, condemned the lure of super-budget films and co-productions whose production is often accompanied with antagonism towards other Algerians within the profession. The foreign participants in these co-productions often imported technicians and even actors from abroad. Merbah wonders: "why does Hamina run away from this mediocrity [brought about by using Algerian technicians]? The image is part of cinema. If you bring in a foreigner to frame shots or do the filming, you can't say that it's an Algerian film."[42]

Despite apparently strict regulations most of the prestige work in the co-produced films went to foreigners. This entailed difficulties of sticking to budget, which in turn was aggravated by the vagaries of weather and bureaucracy. During the second half of the 1970s the problem became worse. Cinemas' bad conditions resulted in smaller audiences and lower receipts. They were poorly ventilated, did not have enough seating, suffered from unchecked vandalism, and had a low level of safety and hygiene. Furthermore, timetables were not respected, screens and copies of films were in poor condition, equipment was old, projectionists untrained, there were huge fire risks with no proper exits and faulty electronics, and ninety percent of the audience were sexually frustrated youth creating an unhealthy, menacing atmosphere![43] The general Algerian public shunned Algerian films and this enabled the younger generation of film-makers to voice their protest and make their impact felt. Instead of a radical change in direction, Algerian cinema continued to offer technical aid to emerging Black African cinema—in the Congo, Upper Volta, Benin, etc.—while denying opportunities to its younger film-makers. As a result, the 1980s witnessed the foundering of Algerian cinema which has been aggravated by the political turmoil in the 1990s.[44]

Although the close relationship between cinema and politics in Algeria is one of the major causes of this decline, the key factor in its demise was inherited from its colonial predecessor, namely censorship. 1964 saw the beginning of systematic control: every film shown required official authorisation. A literary and artistic commission was established to examine each project and supervise each scenario. In 1968 the Ministry of Information took responsibility for censorship: it cut out large sections and banned entirely films

was ameliorated by the large stockpile of films and proved to be a mixed blessing, for it introduced them to new and valuable cinemas, though depriving them of the universally popular Hollywood productions. It made Egyptian cinema more popular than ever and played a crucial role in developing public discontent with certain salient features in Algerian films of liberation.

L'union des arts audio-visuels (UAAV), founded in 1965, fostered this dissatisfaction by their growing critique of the founders and organisers of Algerian cinema who discouraged initiatives, demanded passivity and docility, wasted money, lacked structure and did not have a thorough knowledge of the art of the cinema. The UAAV called for the democratisation of cinema organisation with activity proceeding from the bottom upwards rather than top down. The debates on the desirability or otherwise of the state control of cinema continued throughout the first half of the 1970s. The UAAV suffered from a lack of finance, internal divisions and the bourgeoisification of originally militant young film-makers lured by recognition in the West and/or notions of themselves as individualistic, transgressive artists. In addition, the UAAV failed to stipulate the basic minimum qualifications required for various jobs in the industry and to confront the existing excess of patronage. In 1977 ONCIC moved towards a programme of more commercial films and more modern technology. To finance this they showed more imported films and developed a policy of bringing out films in Algiers at the same time as they first appeared in Paris. Modern marketing and engineering techniques and an identification with Western schema, distanced the organisation from the country's indigenous cultural resources.

By the end of the 1970s, the great rifts between the political discourse of the leaders and the organisation and practice of cinema in Algeria became evident, pointing to the duality between commercialism and culture. By 1980, 56 feature films had been produced since independence, including 16 co-productions, while 194 short and documentary films in addition to 137 newsreels and other shorts had been made. The total of 387 films produced in this period was divided into 84% Arabic, 13% French and 3% silent.[41] The upward trend in the number of films produced continued until 1970, and then reversed. Rapid inflation in the cost of film production was responsible for the decline in numbers. Between 1968 and 1976 the number of films produced barely doubled while investment increased threefold. Hamina's taste for super-budget films and his concern for

be shown. The *Centre de diffusion cinématographique* (CDC) was formed in the same year and became the natural successor to SDC with all mobile units for education and information taken over and used to explain government programmes such as the "agrarian revolution." In their justifications for these policies officials adopted paternalist tones reminiscent of the colonial officials of SDC.[37]

Through these organisations and others constant state intervention in cinema was maintained, for cinema was conceived of officially as part of the superstructure, destined to maintain a particular ideological and cultural order. The *Office des actualités algeriennes* (OAA) was founded in 1963 and directed by Lakhdar Hamina until 1974. It became responsible for providing short films and magazine programmes on Algerian affairs, disseminating news and current affairs. Hamina, increasingly influential, used his clout and contacts to secure finances and grant OAA the right to produce feature films. OAA eventually made about a dozen full-length feature films, mostly using foreign technicians. According to Maherzi, for many in the profession Hamina came to symbolise the malaise of the Algerian film and was the object of virulent professional and political attacks.[38] In 1974 OAA was fused with ONCIC. Hamina complained that he had never been consulted, objecting to the organisation and legislation in the cinema which resulted in separation between practitioners and legislators of the arts.

Around 1963 "Casbah-film" was founded under the direction of Yusuf Sa'di (Yacef Saadi). This was a private company subject to monopoly, responsible for several co-productions,[39] most notably *The Battle of Algiers* (Ma'rakat al-Jaza'ir, 1966).[40] In 1964 the *Institut National de Cinema* (INC) was set up to teach new cadres of technicians and film-makers. Some considered it unsuccessful as most teachers were foreigners who were not in touch with Algerian realities. Others considered it an important element in the formation of the new Algerian cinema. During the 1960s, and in anticipation and preparation of the nationalisation of all cinema installations in 1967, a big library of foreign films was built up by the relevant governmental bodies, concentrating particularly on films from Arab and African countries, other third-world countries and eastern European countries especially, Poland, Hungary and the USSR. The nationalisation of British, French and American companies led to an open war with Western film distributors who were bent on starving Algerian cinemas of new films. The impact of this war on Algerian audience and cinema

the French-speaking and the Arabic-oriented intellectuals. This made cinema the main medium of universal cultural communication in Algeria, for it posited a way out of the predicament of the linguistic duality of the educated—Arabic and French—which continued to divide the Algerian literary production[30] and the heteroglossia of local languages and dialects by offering a cultural production capable of communicating with the nation as a whole and helping in the process to unify it.

Christian Metz argues that "the nature of the cinema is to transform the world into discourse,"[31] and in the case of Algeria this happened to be a new discourse free of the problems of the conflicting discourses which were contending for symbolic power at the time of independence. In the Algerian cinema, the universality of the photographic images is coupled with a heteroglossic phonograph which uses the various languages of the country without upsetting the creative process. On the phonographic plane, the Algerian cinema uses in addition to the vernacular of daily interactions, three other languages, vehicular (used in official transactions),[32] referential (which is strongly rooted in the oral tradition)[33] and mythic[34] (associated with the sacred),[35] making cinema the only medium capable of negotiating the minefields of the *tetra-glossique* of this country.[36] But the suitability of the medium for the complex linguistic reality of the country was partially undermined by the process of development and the troubled history it underwent after independence.

After independence the state took over administration of the cinema from the French and did not change its structures radically. Despite the theoretical rejection of commercial cinema which was codified in the National Charter and other political pronouncements, the film industry was in practice run on a primarily commercial rather than educative and cultural basis. Distribution was subject to profitability; the output of films was reduced. The main state organisation, *Office nationale pour le commerce et l'industrie cinématographique* (ONCIC), was motivated by a concern for profit above all. In 1964 cinemas were nationalised, leaving the state in complete control over the 350 cinemas in Algeria. In 1967 ONCIC was granted a monopoly and assumed direct management of all cinema installations including British, French and American companies, as part of the recuperation of Algeria's cultural inheritance. In 1968, the Ministry of Information's Film Bureau was given the powers to study scenarios and authorise which films should

'Ali Jannawi (Djanaoui), Muhammad Junaiz (Guenez), Jamal Shandarli, Ahmad Rashidi and René Vautier (a French film-maker committed to the Algerian cause) who went underground with others, cameras in hand, to film the resistance fighters. Most reels were lost, but the surviving ones are important as the first purely Algerian cinematic productions.

From these early years of Algerian cinema, the surviving films are *Algeria in Flames* (al-Jaza'ir al-Multahibah, 1957, 25 minutes, 16 mm., colour film), made by Djanaoui and Vautier, telling of the daily life of the underground fighters; *Saqiyat Sidi Yusuf* (1958) a film reportage made by Vautier on the Tunisian village bombarded by the French for harbouring Algerian fighters; *Our Algeria* (Jaza'iruna, 1959) by Shabdarli and Hamina positing the nationalist Algeria against the colonial one; *Yasmina* (1961)[23] by Hamina showing the brutalities of the French and the great sacrifices of the Algerians through the story of a girl orphaned in the bombing and of Algerian refugees fleeing to Tunisian border camps; *8 Years Old* ('Umri Thamani Sanawat, 1961) a short film written by Frantz Fanon and directed by René Vautier on the growth of the young liberation movement; *The Guns of Liberty* (Banadiq al-Hurriyah, 1962) by Shandarli and Hamina and others.[24] René Vautier played an important role in introducing many Algerians to the art of cinema. The significance of these ten or so early films in which documentary material dominated the works is that they are strict registers of reality. far-removed from the colonial cinema which gave no responsibility to individuals and was involved in mystification and falsification. They show Algerians participating in the action and demonstrate the genuinely popular nature of the struggle. Maherzi regrets the fact that such valuable archive materials have not been collected and classified.[25]

By the time of independence, Algeria had most of the rudiments for a thriving film industry, including the largest number of cinemas, 350,[26] in a single country in the whole of the Arab world, including Egypt with only 250.[27] This large number of cinemas is matched by a larger number of filmgoers. In 1972 the number of cinema tickets sold in Algeria exceeded 31.5 million and rose to 45 million in 1975,[28] although most of the audience went to see Hollywood productions and Egyptian musical films.[29] At the time of independence the rate of illiteracy among native Algerians was approximately 85% and the educated minority was divided between

seen by 800,000 spectators.[20] The upward trend continued throughout the 1950s but its impact was to make the audience more receptive to, and appreciative of, Egyptian films, for they were made in Arabic: the language perpetuated and encouraged by the "*ulama.*"

Although made in regional vernacular, these films are beyond the scope of this study. Yet it is important to mention some of their themes because, consciously or unconsciously, many of the subsequent Algerian films can be seen as a reaction to, or a negation of, their ideas and platitudes. Many of the films, some made by private companies, showed the beneficial aspects of French rule: this was Georges Derocles' *La Maison sera belle*, in Colson's *Trois usines* and in Georges Corse's *Fermes d'Algérie* in which the *tricolore* was the icon of progress and the symbol of the modernisation of *la France en Algérie*. Georges Marçais' *L'Arte de l'Islam* demonstrated how Islam and Christianity can coexist fruitfully, but did not fail to emphasise the superiority of French to Ottomans. Marcel Martin's *Ombre sur l'Afrique* and the collectively produced *Caravane de la Lumière* identify the advent of the French to the south of Algeria with light, health and the cure of chronic eye diseases or, in the words of the title of Millet's film, *La Source de sourire*. Additional motivations of many of these films were to satisfy European taste for exoticism and construct an apology for colonialism. Peripheral, decorative or negative roles were allocated to Algerian Arabs, though few Arabs were involved in the production of the films. It is significant to note that caveats were issued against pure propaganda and for subtle diffusion of ideology: such as the one issued to Serge De Poligny the director of *La Soif des hommes*: "No pillaging Arabs, no Jewish moneylenders, no armed settlers. Gently does it!"[21]

Transformations of the Structural Framework

The embryonic forms of Algerian cinema were conceived, so to speak, on the battlefield, and born in the *maquis*, the underground movement of the *Front de Libération Nationale* (FLN). In 1957 in Tebessa, Constantine, the first Algerian cinema group was formed. Known as *Groupe Farid* it comprised six members committed to involving the cinema in the armed struggle,[22] not perhaps at the same level as literature because of the lack of human and material resources, but contributing to documenting the struggle: to inform international as much as internal opinion. The *Groupe Farid* included

some of which survive to the present. Initially, it was concerned with the diffusion of French and American films among the French in the major cities. French cinema companies (Omnia, Pathe and Gaumont) dominated the scene, but were gradually replaced through the 1920s by American firms. The French military's interest in the cinema soon became apparent, for as soon as the cinema was invented in 1895, a Colonel Marchand realised its usefulness in pacifying the African natives: "... films should be chosen carefully to amuse [the native], not to terrify him...There is only one good way to disarm the primitive: make him laugh!"[17] he wrote. Making the "native" laugh not only disarmed him but trained him to overlook, indeed to forget, the nature of colonialisation and the presence of its foreign army on his land. French colonial cinema attempted to convince the "native" of the inoffensive nature of the European presence, but also of his inferiority in the face of French civilisation.

In 1940 the colonial administration centralized audio-visual activities to use them in the propaganda war against Hitler. Later they were directed against Algerian nationalists. The success of mobile cinemas running documentaries and news programmes during the second world war was later to inspire the Algerian liberation movement to do the same. After the war, in 1947 the *Service de diffusion cinématographique* (SDC) was formed "to inform, educate and entertain" against the background of the 1945 popular uprising of Algerians in Setif. According to P. Muritti, the French civil servant in charge of film distribution in Algeria at the time, "the image conveyed in the cinema has the weighty responsibility of restoring a little order to disordered souls."[18] Mobile cinemas travelled around—soothing entertaining and instructing. The French did careful research in order to gain ideological control of the old *zawiyas* (small religious centres of learning) to use them against the radical *'ulama',* traditionally educated leaders.[19]

It is noteworthy, that SDC broadcast in regional dialects, trying to guard against subversive interpreters and translators, and described "the masses' infatuation" with Egyptian and Levantine films as a form of snobbery or a fatuous demonstration of Arab nationalism. They claimed that they (SDC) were democratic and their language truly demotic. During the second half of the 1940s, the intense cinematic activities of the SDC exposed the Algerian audience from the Mediterranean to the Sahara to the new language of film. In 1949 it gave 304 performances to 680,000 spectators, rising in 1950 to 317

al-Sarab) by Ahmad Rashidi is another film that identifies the destructive illusion with the "other" and associates it with the loss of self-respect and devastation.

Questioning the national and individual memory and subjecting it to continuous scrutiny is one of the prevailing themes in the cinema of the Maghrib. It is one of its means to probe both cultural and individual identities in a manner enabling it to utilise the specific language of cinematographic discourse. The fragmentation and near obliteration of national memory, particularly in the case of Algeria which remained under French colonial rule for over 130 years during which the systematic Gallicisation of its culture was overwhelming, resulted in the recurring interest in memory, historical and personal. *The Inheritance* adds a significant dimension to this theme by identifying the heritage of the colonial period as that of scorched earth, obliterated memory and linguistic amnesia. The hero forgets his own language par one word—colonialists—and the way he regains his linguistic memory and identity is through liberation and the reclaiming of the scorched land. The number of films excavating historical or individual memories is enormous; in most of the films of the Maghrib there is an aspect of this theme. This led to a lack of interest in the issues of everyday life and the relative absence of various genres of the cinema of entertainment, or what Muhammad Barradah calls the omitted *imaginaire*, for which the audience in the countries of the Maghrib turns to Egyptian cinema.[16]

The common features of the cinema in the countries of the Maghrib are matched by diversity and difference in the history and traditions of each country. The concern for history, politics or the mythic aspects of traditional culture is prevalent in these cinemas, but each one expresses it in different forms. In the following analysis, the emphasis is put on the unique and diverse history of cinema in Algeria as the richest and most representative cinema of these countries.

The Algerian Case

Arabic cinema in Algeria only started seriously after independence but ostensibly it had all the requirements of success. The French assumption that Algeria was a *départment de la France* had a positive impact on the infrastructure necessary for film production and distribution which independent Algerian cinema inherited. This was a colonial structure, elements of which persisted after independence and

the peasants and the implementation of socialist modes of production in the urban areas. This is evident in *Nuwwah* (Noua, 1972)[13] by 'Abd al-'Aziz Tulbi,[14] which demonstrates the interaction between the process of social liberation and that of shaping a sense of identity. Other films such as Sayyid 'Ali Mazif's[15] *The Nomads* (Masirat al-Ru'ah or al-Ruhhal, 1975) and *The Charcoal Maker* (al-Fahham, 1972) and *The Inheritance* (al-Mirath, 1974) by Muhammad Bu-'Ammari (Bouamari) in Algeria; *Tomorrow* (Wa-Ghada, 1972) by Ibrahim Babay, and *Shadow of the Earth* (Zill al-Ard, 1982) by al-Tayyib al-Wuhayshi (Taïeb Louhichi) in Tunisia; *Days* (al-Ayyam al-Ayyam) by Ahmad al-Bu'nani, *Abbas* ('Abbas) by Muhammad al-Tazi and *The Long Journey* (Ibn al-Sabil, 1981) by 'Abd al-Rahman al-Tazi in Morocco.

In a number of these films, the national dimension of identity is posited on the level of the conflict between the "self" and the "other" in a manner that examines the impact of migration to France on both the individual psyche encountering the "other" in France and the traditional "self" embodied in those left behind. Migration to France is seen in most of these films as the beguiling mirage that entices the youth of the country but only offers them disappointment and destruction. For historical and economic reasons, Tunisia is the country most concerned with this theme. Its scarce natural resources and its dependence on tourism makes its youth more vulnerable to the mirage of the other. *Ambassadors* (Al-Sufara', 1975/6) by Nasir Qattari (Ktari) and *Shadow of the Earth* by Louhichi are clear examples of how the problems of modernity are constantly interacting with those of the conflict between the "self" and the "other." Unlike many of the films exploring the theme of tradition and modernity where the debate between the two is conducted in a local context, the films of Ktari and Louhichi graft onto the debate the added element of the conflict between the "self" and the "other." A different and highly symbolic treatment of this theme can be found in the original film *Mirage* (al-Sarab, 1980) by the Moroccan poet, writer and cinema auteur, Ahmad al-Bu'nani. The nightmarish atmosphere in which the action takes place, in the limbo between fantasy and reality, past illusions and present hardship, enhances the multiple significance of the mirage and turns the bag of dollars into a curse and a rich symbol of enslavement and destruction. *'Ali in Mirage Country* ('Ali fi Bilad

> resolve these conflicts at each stage of its evolution, in the search for survival and progress.[8]

Cinema in the Maghrib emphasises the role of popular national culture and the relationship of cultural processes to the forces and relations inherent in the prevailing mode of production, and pays considerable attention to the structures of the social totality in which culture functions. This has given the quest for independence and for national identity in its films a distinct flavour and enabled them to probe its complex and constantly shifting nature. The question of identity, national and individual, is one of the major concerns of its films inspiring films, as varied in their themes, presentation and cinematic techniques as *The Dawn of the Wretched* (Fajr al-Mu'adhdhabin, 1965) and *Opium and the Club* (al-Afyun wa al-'Asa, 1969) by Ahmad Rashidi (Rachedi), *The Wind of Aurès*(Rih al-Uras, 1967) and *Chronicles of Ember Years* (Waqa'i' Sanawat al-Jamr, 1974) by Muhammad al-Akhdar Hamina (Lakhdar-Hamina),[9] and *Bab al-Ouad City* (Bab al-Wad al-Humah, 1994) by Mirzaq 'Ulwash (Allouache) in Algeria; and *Sijnane* (Sijnane, 1974) by 'Abd al-Latif Bin 'Ammar, *The Sun of the Hyena* (Shams al-Diba', 1976) by Rida Bahi and *Crossing* ('Ubur, 1982) by Mahmud Bin Mahmud in Tunisia. Other films combine the quest for national identity with the questions of gender and the position of women in society such as *Omar: Lethal Macho* (Omar Gettlato, 1977)[10] by Allouache, *Layla and the Others* (Layla wa'l-Akharun, 1978) by Sayyid 'Ali Mazif in Algeria; *Cries* (Surakh, 1972) by 'Ammar Khalifi, *Fatimah 75* (Fatima 75, 1978) by Salma Bakkar, *Aziza* ('Azizah, 1980) by Bin 'Ammar, *The Trace* (al-Sammah, 1988)[11] by Najiyyah bin Mabruk and *Silence of the Palaces* (Samt al-Qusur, 1994) by Mufidah Talatli in Tunisia;[12] and *The Oriental* (al-Sharqi, 1976) by Mu'min al-Sumayhi (Smihi), *Reed Dolls* ('Ara'is min Qasab, 1981) by Jilali Farhati, and *Looking for a Husband for my Wife* (al-Bahth 'an Zawj Mirati, 1992) by 'Abd al-Rahman al-Tazi in Morocco.

In the cinema of the Maghrib, the quest for identity is not confined to the national and gender aspects alone, but pervades all aspects of social life. One of the recurring themes in this cinema is the conflict between modernity and tradition which is often treated in terms of its relevance to the quest for identity. This is often expressed in the context of rural-urban migration and in the case of Algeria, in particular, in terms of agrarian reform and its problematic impact on

procreation and nurturing to foster a powerful bond between this cinema and its French counterpart and employs the metaphor of the negligent and inattentive "father" to undermine its affinity not only with the Arab cinema, but also with the whole cinema of the "third world."[6] Without denying the importance, even vitality, of the financial and cultural links between the cinema of the Maghrib and that of France, it is crucial to see this link more in terms of a mature cultural dialogue than in terms of mother and child relationship. Boughedir is probably unaware of the fact that both the substance of his argument and the rhetorical figures he uses in expressing it put him in the position of the subaltern who is keen to perpetuate his subordination rather than attain parity and independence, let alone aspire to originality and creativity.

Despite its uniqueness and specificity, Maghribi cinema has considerable affinities with the rest of Arab cinema. As in the rest of the Arab world, it is strongly interactive with the sociocultural developments of the region in terms of identity and politics. The rise of serious cinema in these countries coincided with their independence, though filmographic activities in each of them go back to the French occupation and cultural domination. It realised the significance of Fanon's dictum that

> a national culture is not a folklore, nor an abstract populism that believes it can discover the people's true nature. It is not made up of the inert dregs of gratuitous actions, that is to say actions which are less and less attached to the ever present reality of the people. A national culture is the whole body of the efforts made by a people in the sphere of thought to describe, justify, and praise the action through which that people has created itself and keeps itself in existence.[7]

It also acknowledged the totality of national culture and its vital role, but stressed, with Amilcar Cabral, the dialectics of culture and history:

> History allows us to know the nature and extent of the imbalances and conflicts (economic, political and social) which characterise the evolution of a society; culture allows us to know the dynamic syntheses which have been developed and established by social conscience to

soon after independence both production and distribution fell under government control, with generous financing but heavy censorship. In Morocco, the state was very slow to come to the aid of its film-makers who were left to the mercy of the tiny commercial market and when it did interfere it took a minimalist approach. Tunisia lies between the heavy-handed control of Algeria and the minimalist approach of Morocco. This condition of a cinema in which the filmic language, concerns, and techniques are in general highly polished and akin to the non-commercial, realistic and art films rather than to the main stream Egyptian cinema, yet are deprived of a large audience and wide distribution in the Arab market, creates what some critics call the curse of the cinema in the Maghrib.

In his attempt to explain the *malédictions des cinémas arabes* in the Maghrib, Boughedir suggests that "it addresses itself to the mother France, because its father the third world does not understand it."[4] Here Boughedir puts his finger on one of the major features of this cinema—its double tradition, Arabic and French. Unlike the cinema of Egypt and the Levant which was able to assimilate Western cinematic influence and filter it into a cultural dynamism operating outside what Geoffrey Hartman calls their "textual milieu," the cinema of the Maghrib countries was unable to avoid working in a dual milieu and double cultural tradition. This double heritage resulted in a two-toned cinema, at the same time, reacting to and interacting with, the Arabic cultural heritage (including its modern culture and filmic tradition), and with the European, particularly French, culture and cinematic attainments. The awareness of certain prevailing characteristics in Egyptian commercial cinema and the rejection of its appeal to the lowest common denominator in the Arab audience is as pronounced in the Maghribi cinema as its attempt to develop the aesthetic achievements of its more artistic directors.[5] In addition, there is also the dialogue with its own multi-layered cultural tradition with its orality and ethnic plurality—Berber, Jew and Tawariq—which provides these films with their historical, social and cultural relevance.

The relationship with the French cultural and cinematic tradition is more ambivalent and highly equivocal. Boughedir's description of it as "the mother" of this rich cinematic output is both simplistic and erroneous, for it focuses on the financial aspect of production and distribution and glosses over the complex problematic of the identity and cultural orientation of this cinema. In addition it uses the metaphor of the "mother" with its strong implication of

depends on microcosmically motivated segmentation (through internal repetition of style or story material) of the film structure as much as on macrocosmically induced segmentation with its reliance on extrinsic constructs.[1]

The development of a new language, modern techniques and film aesthetics was due to the film-makers' awareness of the specificity of post-colonial discourse. This is not surprising, for Frantz Fanon, one of the early fathers of post-colonial theory, played an active role in the Algerian war of independence and influenced those who formulated its ideology. His sharp insights into the fragmentary and image-based history of the colonised and his need to affirm the existence and potency of his national culture informed the thinking of many film-makers in the Maghrib.[2] For them, the image had to be understood in the sense of the frozen image defined by Walter Benjamin as,

> an image is that in which the past and the now flash into a constellation. In other words: image is dialectic at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, that of the past to the now is dialectical—is not development but image, capable of leaping out.[3]

Many of the film-makers of the Maghrib countries are sensitive to the nature of image-based history. They are also aware of the problems of their strategic and partial positioning of themselves in relation to, and in their selection of, historical moments, both which are portrayed in their work as images and which shape the context of production and reception of their films.

Unlike the Egyptian cinema which dominates the Arab film market, cinema in the countries of the Maghrib suffers from a lack of wide distribution outside its country of origin. Even within the countries of the Maghrib the cinema market is monopolised by foreign films (particularly Egyptian, American, Indian and French) leaving a tiny segment to the locally produced films. The diminishing market has its impact on the process of production, and forces the reliance on state financing which in turn influences the choice of themes and their presentation.

As far as the economics of film-making are concerned, Algeria and Morocco are two extremes with Tunisia in between. In Algeria,

Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm

Sabry Hafez

Overview of Arabic Cinema in the Maghrib

The Arabic cinema of the countries of the Maghrib—Algeria, Tunisia, Morocco and to a lesser extent Mauritania—is the cinema most concerned with form and film aesthetics, not merely out of formalistic concern, or because of its conscious awareness of European cinema and particularly the French new wave, but also because its quest for narrative codes capable of expressing a constantly shifting reality and an elusive and complex identity led it to sire a new language. The filmic language elaborated, over the years, in the mainstream Egyptian cinema with its commercial bent, star system, structural platitudes, character prototypes and clichés, was technically inadequate and syntactically incongruous in the context of the new realities emerging after independence in each of the countries of the Maghrib. In these countries, the collective work of many outstanding directors accomplished a prodigious technical leap and elaborated a new vocabulary with its different grammar. Their filmic language may share certain traits with that of the Egyptian cinema, from the relative size of frame, lighting techniques, camera movement and close-up on human gaze, to narrative flow and other salient features of the canonical format; but their montage, syntax and rules of codification are different. In this cinema the awareness of the content of form is more pronounced; hence their compositional motivation, i.e. the justification of the presence of an element by its function in advancing the *sjuzhet*, is vital and often prioritised over realistic motivation, prototypes and other extrinsic elements. This replaced the reliance on causality as the sole temporal principle of organisation with a combination of causal and dialectical logic both in the motivation of narration and juxtaposition of images. Hence narrative codification in most of the mature films of the Maghrib

[44] Chahine unabashedly talks about his love for Cairo. See, for example, his comments in *al-Wafd* (May 31, 1991).

[45] According to Chahine, the regime offered to release the film if these scenes of the demonstrators were cut. He refused. See the interview in *Al-Ahaly* (October 23, 1991).

[46] Chahine's film and his public comments were reported widely in the Egyptian press. The most complete statement of his views, from which the following paragraphs as well are drawn, comes from an interview with Dr. Abdul Mon'eim Sa'ad, "The Knight of the Cinema Opens Fire on Everyone: A Hot Dialogue with Youssef Chahine Who Has Become an International Figure,"*The Cinema and People* (September 13, 1991): 16-19. Important critical statements by other artists and writers also appeared in the opposition press. Representative is "Intellectuals, Writers, and Artists Express their Shock at the American Aggression and their Disapproval of Egyptian Media Coverage," *al-Ahaly* (January 23, 1991).

[47] Donna Haraway offers a similar characterization of politics in such public spaces. See "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," *Feminist Studies* 14 (1988): 575-599.

sensitized. Security analysts, psychology experts, and public relations specialists—for the most part innocent of any direct experience of Arab political life, not to mention history, culture, languages or religions of the area—helped to give an appearance of depth to these ahistorical and apolitical conceptions.

25 *Al-Watan al-Araby*, July 3, 1992, 24-25.

26 *Rose al* Youssef, September 26, 1994

27 *Sabah El-Kheir,* July, 16, 1992.

28 *Rose al-*Youssef, June 6, 1988.

29 *Akher Sa'a,* March 21, 1990.

30 The journal *Rose al-Youssef* took the lead in the campaign.

31 *Sabah al-Kheir*, March 19, 1992.

32 Western reporters for the most part simply conveyed the official version of the story to Western publics.

33 See the interview with Imam in *Al-Kawakeb*, July 27, 1993.

34 *Rose al-Youssef*, June 6, 1988.

35 *Rose al-Youssef*, June 6, 1988.

36 Quoted in *al-Musawwar*, July 2, 1993.

37 *Al-Musawwar*, July 2, 1993.

38 *Al-Ahram*, March 19, 1994.

39 The mass press frequently makes this connection between sexual frustrations and deviations and the militants, part and parcel of the recurrent psychological explanations of the phenomenon. Such approaches do have the useful function, from the regime's point of view, of diverting attention from issues of growing poverty and class disparities. One of the more interesting accounts of the link is by Farag Foda, *October*, June 7, 1992.

40 Press commentary by the scenarist for the film Lenin al-Ramly suggests that he has taken such a position. At one point, Ramly makes clear that he believes that dialogue with the militants is impossible. See the interview in *al-Musawwar* (April 8, 1994).

41 Imam, for example, played a constructive role in the debate in the Artists' Syndicate over a restrictive and undemocratic government law.

42 See the superb review of his film "Playing with the Big Boys" by Moustafa Darwish, *Al-Hilal*, (September, 1991).

43 Cited as an epigraph in Raymond William Baker, "Imagining Egypt in the New Age: Civil Society and the Leftist Critique," chapter 20 in *The Gulf War and the New World Order: International Relations in the Middle East*, edited by Tareq and Jacqueline Ismael (Gainesville, Florida: University Press of Florida, 1994). A fuller account is given there of the impact on civil society of the Gulf war.

of radical democratic politics in postmodern conditions, developed later in the essay when discussing the work of Youssef Chahine parallels Brown's.

16 See the perspective offered by Leslie Sklair, *Sociology of the Global System: Social Change in Global Perspective* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991) especially 52-84.

17 Just how oppositional these new political forces will prove to be is far from clear, though some commentators have seen in them transformative possibilities for invigorating mass energies worldwide in a kind of grassroots globalism to challenge reigning corporate globalism. See Richard Falk, *Explorations at the Edge of Time* (Philadephia: Temple University Press, 1992) especially 125-160.

18 Huntington, "The Clash of Civilizations," *Foreign Affairs* (Summer 1993) : 49.

19 Brown's discussion of a strategy of feminist political engagements has a generalized importance, relevant here, see Brown, "Feminist Hesitations, Postmodern Exposures," especially 79-81.

20 When films are understood in this way, a number of conventional distinctions lose their significance. For example, some of the most exciting Egyptian films, such as Khairy Beshara's *Houseboat* (Al ghawasa) or Chahine's *Alexandria, Again and Again*, (Iskandaria kaman wa kaman) point to the linkages between the private/sexual and the public/civic spheres of human creativity, revealing in the process just how artificial these traditional dichotomies are and suggesting the ways they might be transcended.

21 Foster, ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, xvi.

22 *Al-Ahram* (April 21, 1992). The phrase is borrowed from the journalist Fahmy Huwaidy who is the spokesperson for the moderate Islamist school, the New Islamic Trend.

23 Ideological justifications for the policy regularly find their way into influential mainstream American journals. See Bernard Lewis, "The Roots of Muslim Rage," *The Atlantic Monthly* (September 1990) : 47-60, or William Pfaff, "Reflections: Islam and the West," *The New Yorker* (January 28, 1991) : 83-88.

24 It is instructive that American media coverage of the Gulf war relied overwhelmingly on a hostile representation of Islam, suspended in an historical and political vacuum. Islamist oppositions were for the most part reported as "irrational" and "dangerous" manifestations of political extremism or ignored altogether. The Islamic dimensions of the political life of allied states like Egypt or Saudi Arabia were treated for the most part as public relations challenges to which Westerners should be

politics of cultural hegemony. An earlier version of the links between culture and politics in Egyptian cinema is worked out in my "Egypt in Shadow: Films and the Political Order," *American Behavioral Scientist* 17. 3 (January/February, 1974).

3 I treat "film artists" as the authors of films. In most cases, the director has the clearest voice. In others, an actor like Adel Imam, overwhelms the director, while in still others the director is also an actor—the notion of a film artist covers all these contingencies.

4 On all these issues of interpretive theory and the limitations of historical studies of all kinds, I have learned a great deal from Edward Said. See especially, Edward Said, "Opponent, Audience, Constituences and Community," ed. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983) 135-159.

5 See Francis Fukuyama, "The End of History?," *The National Interest* (Summer 1989): 18.

6 Fukuyama, "The End of History?," 18.

7 Fukuyama, "The End of History?," 18.

8 Noam Chomsky and Edward S. Herman have elaborated the notion of "managed consent" in Herman, Edward S. and Noam Chomsky, *Manufacturing Consent : The Political Economy of the Mass Media* (New York: Pantheon Books, 1988).

9 Samuel P. Huntington, "The Clash of Civilizations," *Foreign Affairs* (Summer 1993): 22-49.

10 The most serious work on political participation in Egypt is by the political scientist Ahmed Abdullah. See, for example, his book [in Arabic] *Trilogies. The Second Gulf War: a perspective from the point of view of the generation that will pay the price !* (Cairo: Al-Dar al-'arabiyya lil-tiba'a wal-nashr, 1991).

11 The quotations in this paragraph are drawn from the introduction to Hal Foster, ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture,* xv.

12 See the stimulating discussion in Chantal Mouffe, *The Return of the Political* (London: Verso, 1993).

13 There is a helpful schematic treatment of the postmodern as contrasted to the modern, in I. Hassan, "The culture of postmodernism," *Theory, Culture and Society* 2 (3) (1985): 123-124.

14 For a suggestive "theorization of the transition," see David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1990) 173-188.

15 Wendy Brown, "Feminist Hesitations, Postmodern Exposures," *Differences* 3. 1 (Spring 1991). My conception of the possibilities

particular times and places that somehow suggest human meanings and hint at human possibilities that often exceed their local circumstances. Thus, while criticism of this kind does yield reports of wanderings on the firm ground of actuality, those accounts always record the ways in which the terrain has proven more extensive but less sure than anticipated and actuality more elusive and complex than could have been imagined. The wanderings are therefore without end, yielding only mappings for the next quest already underway.

The speculative cartography of cultural politics in Egypt offered here suggests that films express a heterogeneity of involvements, signaled by the markers of resistance, habituation and interference. These varied entanglements and outcomes of Egyptian film-makers are understandable as the open-ended expressions of human artistic and political creativity, inextricably part of the web of actual history. Understood in this necessarily limited, time-bound, and concrete way, they do speak meaningfully to the human experience of the return of politics and art in Egypt and beyond in the late twentieth century: after all, the crisis of the left in the late twentieth century is not Egypt's alone, nor is the demonized figure of the Islamic terrorist, nor is the layered and playful irony of the politics of representation in our postmodern times.

NOTES

1 I am grateful to a number of people for their help in preparing this paper: to Robert J. Aho of Williams College who helped clarify issues of political and aesthetic theory; to Kamel Attia of the American University in Cairo who for over twenty years has shared my love for Egyptian film and popular culture; to Berlanti Ahmed, also of the American University in Cairo, who has miraculously located sources and materials on Egyptian film; to Manar Shorbagy of Cairo University whose conversations with me on films and society in Egypt have enormously enriched my understanding of both, and to my colleague Karen Aboul Kheir whose singular insights into the large questions of cultural politics in contemporary Egypt inform all my writings. From published materials by Egyptian critics, I have learned most from the splendid corpus of writings of Mustafa Darwish and the quite different but equally helpful work of Samir Farid.

2 This approach has its roots in the work of Antonio Gramsci on the

artistic works, rather than the determinations of the psychology of artistic intention or the sociology that obliquely conditions it. Film criticism of this kind looks beyond the deep and dark inevitabilities that constrain human action to the unwarranted and unlikely hopes that human inventiveness in politics and art make possible. These hopes, too, have left their empirical and historical markers.

Films have their distinctive social presence in the shifting public spaces they create on the horizontal plane of cultural politics. The open-ended meanings figured in these openings are created by a social process that takes place at the mobile point of intersection between cultural and social history. Films play their part on the surface of human affairs that extends from these originating points of intersection as the unreliable and indeterminate products of human artistic and social creativity, often harnessed, though rarely successfully to the most practical of ends.

The special quality of this indeterminate but powerful presence derives from the social and public character of film production and presentation, making film a particularly effective generator of public spaces of appearance in which politics can happen. Politics is about power in human affairs, and such power springs up in the public spaces of human interactions. Even in preliminary stages of production, films can issue such invitations to enter as their production teams assemble and debate aspects of the common project, often drawing interested publics into these discussions. At the end of the production process, film showings provide audiences with the sense of a shared experience, only partly illusory and never fixed in its significance. Such an experience, precisely because it is indeterminate and actively hostile to the certainties of everyday routine, normal science, or bureaucratic administration opens to politics where understanding is always partial, differences of all kinds are identified but never completely resolved, images and words stutter rather than speak.[47]

Films should be interpreted with means appropriate to the actualities of such a worldly but indeterminate and unreliable social presence. Here the effort has been to direct attention to questions about the varied character of the public spaces engendered by films, about the varieties of political possibilities that such spaces enable. Today the plane of cultural politics has global extensions in our interconnected but not unified world. Studies of films are historical studies, though the relevant history today is world as well as local history. Film studies, seen in this light, are historical studies of ingenuity in

contributed in bringing Saddam Hussain to power. Who among them did not give him weapons and armaments?"
Chahine made no claims to special political expertise, but as an artist he did claim a role like that of "a professor" who is "responsible for educating my students." To those who sought to limit his freedoms, he responded: "What do they want from me as an artist? To be a photographer? To say what they are dictating?"

Chahine's uncompromising vision as director and social critic opened in a particular forceful and insightful way the gap recognizable for Egyptians between official promises and more probable outcomes. Chahine's film, in the response it evoked from civil society, opened a political space in which Egyptians could ask: What precisely did the Americans have in mind for the Gulf and the Arab world when they announced the beginning of a New International Order? What role exactly had they reserved for Egypt in their global vision and with what consequences for the Arab future? In the debates around his film, all the key issues were raised: the link between Egypt's foreign policy and resolution of its dire social and economic problems, democracy and decision-making, the destruction of Iraq and the Arab future, American global hegemony and the Arab system. *Cairo* offers no alternative vision, but its rude interference with official representations, discourses, and disciplines did help generate the kind of public space where a democratic politics able to struggle for a different future could, for some brief moments at least, take hold.

* * *

Film art is of this world; it is entangled in everyday life, sometimes as part of fierce political struggles, more often than realized having significations implicated in both local and global processes. Notions that films will yield their meanings to theorizations of a purely aesthetic realm, only indirectly related to social life as men and women experience it, offer only very limited help to the interpretive quest to understand combative cultural politics. The significance of films interpreted as the issue of an interested and conditioned, but always elusive human imagining and production cannot be read from artistic intentions or from underlying social determinants. If films mirror anything, it is the unreliability as well as the wonder of human ingenuity in creating as well as responding to

political works, remains banned in Egypt for other reasons. Critics close to official circles were most angered by the film's suggestion that Egypt's educated youth, the best representatives of these better possibilities for the country, stood in impressive numbers against government policy in the Gulf. Chahine's most controversial scene shows students demonstrating against the Gulf war in the face of official bans.[45] His empathic camera probes not only the politics of the student opposition but also the hopeful mystery of how these fervent young people muster the generosity of spirit and the courage to respond to tragedies larger than the burdensome day-to-day problems that limit their own lives and prospects.

Articles in the national press attacked Chahine for injecting opposition politics into his art. Chahine responded in a series of open public forums, defending his right to free expression in both his politics and his art. Skillfully, he turned each occasion into an even more explicit critique of official policy and a lesson in democratic expression. "I expressed my political opinion openly" explained Chahine, "because I believed that at that time we were pursuing a dangerous course that should be avoided." Chahine presented his view that there was "a conspiracy against the Arabs, and I did not think that we should participate in the destruction of an Arab power." Chahine argued that anyone concerned with Egypt's social problems as he was could not avoid politics and foreign policy because "politics controls society and what controls politics is foreign policy." With no hint of apology, the director remarked that "I am a free man; I expressed my opinion freely and I will not change it." Chahine ridiculed the "stupid" charge that his film supported Saddam Hussain: "There are dictators less harsh than Saddam Hussain and I have no tolerance for them. So how could I support Saddam Hussain, the bloody dictator? I stated my opinion against the war only."[46]

Chahine grounded his opposition to the war in moral outrage over the slaughter of Iraqi innocents. The Iraqi President, in Chahine's view, had made a terrible mistake. But he asked "of what are a quarter of a million Iraqi citizens guilty?" Chahine heaped scorn on the American talk about smart weapons or clean bombs that killed human beings by the tens of thousands: "They died in ten days. It was a horrible thing." Impatient with the position of the West that Iraqis, having installed and maintained Saddam Hussain, bear responsibility for their fate, Chahine retorted that "in fact, all the rulers in the West

subject as "Cairo as I love it and as I see it,"[44] and his unvarnished documentary does express the unfounded optimism of those who both know its difficulties and love Egypt best. Chahine's is a loving, yet critical vision. His camera embraces his subjects fully, capturing the magic of Cairo lighted and unblemished at night and the incredible warmth and goodwill of her people as they bear their terrible burdens by day, as only someone who cherishes both could. Chahine's is an Egypt of great problems but even greater possibilities.

Chahine's struggle as an artist to shape those possibilities goes to the heart of the issue of representation. Like the Islamic militants who attack tourist buses, he understands that well-known images of Egypt circulate for profit in the global political economy. But his is an ironic and affirmative protest: in *Cairo*, Chahine provides precisely those stunning representations on which the tour guides worldwide depend, while reminding Egyptians that they must assert themselves to control them. Here is the incomparable scenery of the Nile, but only a momentary flash because its real beauty can be held only in the eyes of those who see her from the shores where they live. Here are the breath-taking monuments of Pharoanic history. Gasp and they too disappear. They truly belong only to those connected to them by a lived history and culture.

But Chahine's camera also loves the images the tour guides shun. Here is a bearded, young Islamic activist—slyly identified as the still lovable son of the people who yesterday leaned to the left. His image, too, must be reclaimed. Here are Egypt's crowded and dirty streets and the children who overrun them. But only an Egyptian like Chahine who has seen poor houses and hearts from the inside can know how unbearably precious these children look in the arms of a sleep given only to the well-loved. In this gorgeous shot, the sleeping children cuddled together are innocent. Chahine's image is not. The beauty of that image, the most stunning in the film, responds politically to a world that stigmatizes the children of the poor as the source of the world's ills. Chahine's image challenges the dehumanizing and heartless mantra of overpopulation, self-righteously and one-sidedly pronounced by the profligate squanderers of the world's resources. Their moralistic bullying must be challenged too.

But the subtleties of these brilliant engagements in the politics of representation appear to have escaped Chahine's critics. His intelligent and sensitive film, arguably the most beautiful of his

Issues of the politics of identity and representation run through all of Chahine's films, and his delight in the deliberate blurring of genres and boundaries is everywhere apparent. For many years, the extraordinary courage of his refusal without restrictive affirmation was clearest on the social psychological and personal level. For example, human love in just those forms most disciplined and feared in Egyptian society—illicit, homoerotic, sacred—were all compassionately evoked in his films; schizophrenia and mental illness, sexual repression, and physical disability emerged center screen from their conventional denials and shadowy encasements as part of the human circumstance embraced in this extraordinary body of film art.

And then came the Gulf War. With his camera, Chahine took to the streets in protest: "I took to the streets on January 16, only twenty four hours after having attended a conference at the Cairo Book Fair where I warned against the murder of a quarter of a million Arabs. Isn't that what actually happened?"[43] *Cairo Illuminated by Her People*, Youssef Chahine's boldest and most beautiful film of interference, resulted. Blurring genres, Chahine's film was part documentary, part imaginative. It was immediately banned. To this day, the film has been seen only in private showings. In some ways, this blockage has only enhanced its critical impact on the debate over the Gulf war.

The government celebrated the outcome of the war, announcing that Egypt's strengthened partnership with America would bring prosperity and an enhanced regional role in the American New International Order. Chahine's controversial quasi-documentary, *Cairo* provided a different view of the Egyptian future. While accepting the linkage between domestic and foreign policy, he questioned official promises of the benefits that would accrue to Egyptians from their participation in the international coalition. Chahine did so by examining the damaging ways in which the Gulf crisis would affect the lives of ordinary young people. The film's vision is sober, emphasizing the continuing weight of domestic problems like youth unemployment, rising food prices, and the particularly devastating housing shortage, with no hint of the relief that government slogans claimed would flow from Egypt's new regional role.

Yet, Chahine's worried vision of Egypt's future reveals more than the shadows that cross young lives. Chahine describes the film's

established order *and* the other possibilities that haunt it—with art having the capacity to serve both. On the personal, political and cultural planes, art that "habituates" speaks the disciplining truths of the established order; art that "indicts" utters those things left unsaid and is silent about those things spoken too much. There are powerful markers on the Egyptian political landscape of just such contradictory entanglements of art and politics, but they do not exhaust the forms of embrace that generate controversial and productive political spaces.

In our postmodern time, the revolt against habituating art is no longer limited to films of refusal, no longer dependent on the commitment to negativity. The aesthetic power of critique, at work in *The Innocent* relies on the capacity of art to conjure up another, more beautiful world—rather than its immediate usefulness to individual or collective political intentions; it is the vision of the haunting alternative that gives art its greatest power to transform. Yet, the emancipatory potential, as we have seen, is unreliable. In its essence, the transformative potential of true art eludes instrumental political reason; it remains irresponsible. Art contributes to liberation by evoking alternatives; it remains for those moved by its beautiful images that express its vision to translate them into new realities—or simply into a mood of impotent melancholy.

But what about refusal in the absence of a vision? In our post-industrial, post-Cold War, and postmodern world, there is a new abhorrence of totalizing visions of all kinds. Disciplining power that is everywhere—predatory, penetrating, colonizing—is one nightmare of the late twentieth-century political imagination when confronting established regimes. But another, equally terrifying, is the totalizing vision of refusal of the liberal democratic order, represented by such ideologies as Nazism or communism, that yielded the horrors of the ovens and the gulag.

Caught in the webs of ruling power but fearful of totalitarian alternatives, the postmodern consciousness seeks to interfere with the imposition of disciplining representations, to disrupt the controlling discourses, to open up political spaces for argument and dissent in administered public arenas—all without proffering a unified alternative vision, aesthetic or political. This is a politics of interference, a politics without dangerously clear ends, a politics rather than a science of a radical democratic revolution.

In the work of Youssef Chahine, Egypt has its films of interference that bear the marks of these postmodern conditions.

For all his talent, Imam's is a compliant sensibility that adapts seamlessly to the needs of the dominant political and social forces. The young comedian first established himself in the fifties and sixties, developing the sympathetic persona of the little guy somewhat lost and overwhelmed by the socialist transformations of the Nasserist age. In the seventies and eighties Imam made himself a major vehicle for the Americanization or more precisely Saudiazation of Egyptian culture, as Sadat steered the country into the American orbit. His long running summer plays, vacuous slapstick innocent of any social or political reference, sounded the right hollow tone for the Cairo summer theater and its audience largely of Gulf Arabs. Imam provided the forgiving laughter for those years of vulgar, elitist display, as the conditions of his "little guy" worsened.

In the nineties, as Sadatist dreams of peace and prosperity in the American embrace fade and mass dissatisfaction finds expression in eruptions of violence by a fanatical minority misusing Islam, a fully mature Adel Imam emerges as the most prominent figure from the arts to confirm the diagnosis offered by a desperate regime for the virus infecting Egyptian society: at the heart of Egypt's ills stands the irrational terrorist, the enemy of culture and civilization, and not the failed policies and terrible desperation that produced him. Through his film *The Terrorist* Imam added a loud, if not more persuasive voice intended to shout down any alternative perspective, such as the call of Islamist centrists for understanding of the deteriorating conditions that have fed extremism and for a dialogue with the youthful militants who have turned in desperation to debased versions of Islamic radicalism. With the help of Imam's mobilization film, the regime resorted to ever wider applications of force to resolve Egypt's cultural crisis, importing the American "clash of civilizations" perspective and avoiding the Egyptian task of rethinking the moral basis of a distinctively Egyptian process of political and cultural remaking.

Interferences: Youssef Chahine and Postmodern Democratic Spaces

The juxtaposition of *The Terrorist* and *The Innocent* provides a reminder that politics and the contest over and with power is about more than the administration of an established order; it is also about collective struggles to create a better alternative or to reinforce an existing one—or at least nostalgic yearnings for such possibilities. Implicit in such a view of art and politics is the image of an

bodies. The politically conformist *The Terrorist* in the end insultingly holds its audience in the thrall of low-grade political pornography.

Imam's earlier involvements in government-sponsored attacks on the militants explains his availability for an anti-terrorist film. Moreover, despite the high quality of some of Imam's earlier work, there is a consistent thread of political conformity that opens his artistic production to mobilization efforts. However, his part in such a dismal film still requires explanation. Although his presence as an artist overshadows the other makers of the film, Imam, of course, is not the director of *The Terrorist.* Some part of the credit for this work of exceptionally low quality can be shared with Nader Galal. Were Imam not so important an artist, the matter might be left there, but his high-profile involvement in such an artistically barren propaganda piece seems suggestive of more. Perhaps, it should be read as a sign of the increasingly stark polarization of political life between the "soldiers" and the "beards," Egypt's rulers who rely on the military and the Islamic militants who challenge them. Does the film signal the erosion of any middle ground in Egypt's politics and what a major artist might regard as the necessity of a terrible choice?[40]

About one thing there can be no question: Adel Imam is a much more complex and talented artist than this disheartening film would suggest. Imam is without doubt a great comedic talent, and an independent artist capable of dissent.[41] On the theatrical stage, his wonderfully expressive face as a theater actor maps with genuine empathy the trials and disappointments of the "little guy," while his superb timing captures both the pathos and the humor of his character's deteriorating situation. However, even in the best of his works, Imam's artistic vision poses no threat to established authorities. The comedian is a master at sketching the oppressive social conditions that Egyptians endure in their daily lives and at dissecting the disabling impact of these conditions on nerves and character, but this master of survival in local milieus has little to say about the ways in which large-scale social and political arrangements shape the small environments he recreates. His work always ends with the distant, larger authority structures intact and he has on occasion starred in films that glorify the security apparatus, while criticizing Egypt's nascent democratic institutions.[42] But usually in Imam's films, the mechanism of dominance remains not only distant but hidden from view, with only the vaguest hint that far-away powers are somehow at fault.

terrorist exaggerates his ailments in order to hide in the household and avoid a police dragnet. Mistakenly identified as a university philosophy professor because of papers in his possession, Imam becomes a family fixture, waited on by the young woman's sister, brother, and parents. This contrived and improbable situation, presumably arranged to expose the terrorist to decent middle-class Islamic values, also gives him the still more improbable chance of winning the heart of the saving angel who accidentally struck and then rescued him. In the end, the repentant terrorist abandons his fellow radicals who, fearing betrayal, then gun him down in front of the house of his beloved.

Imam's character is given the psychological depth of a rather unsophisticated three year old. Physically, though, he is allowed to reach earlier adolescence so that his religious motivations can be explained in terms of hormonal urges. It is the lure of an arranged marriage with a very young bride, the film explains, that ties him to the radical emir who can dispense such favors. This prospect, thanks to those uncontrollable pubescent sexual urges that Imam manages to overplay in a number of scenes, proves irresistible. That is about as sophisticated as the discussions of the terrorist's theology and religious motivations get.[39]

Political discussions take place within the family setting, and they are reduced to predictable mush. An intellectual family friend, eventually assassinated, is introduced to give high-minded but hollow and disengaged speeches to condemn the violent militants. Happily for the integrity of the plot, this bright, alert and well-educated family fails to notice Imam's arrested intellectual development. The terrorist proves quite incapable of uttering a single coherent sentence, yet only the investigative skills of the suspicious younger sister exposes his subterfuge: this barely literate figure, the family is surprised to learn at a critical moment, is not a university professor!

Having squandered any opportunity in the character of the terrorist to explore the motivations and the mentality of those young people tragically drawn to the violent minorities, the film panders instead to adolescent fantasies of sex and violence. Imam's talents as a comedian are squandered in repetitive and trite scenes that show him wrestling with his repressed urges. The audience is repeatedly titillated by a film gaze that originates with the terrorist's infantile mental world and pubescent sexuality, luridly alternating between attraction to violence and the dehumanized surfaces of women's

Imam provided a smiling face to screen the limitations and dangers of the security approach. Addressing the symposium, Shaikh Muhammad al Ghazzaly, perhaps the best known of the centrist religious leaders, added forcefully that Egypt's spiritual crisis could not be solved simply with official repression to counteract the young radicals. The rules to guide an Islamic community, he argued, must be established through education, culture, and dialogue—not by force. Even in difficult circumstances, he pleaded, Islam appealed to the logic of dialogue and not the gun.[37] Unwittingly, Adel Imam made himself an important ally against these unhelpful moderate views. The regime trumpeted the Adel Imam story precisely because the stark image of the artist confronting the terrorists confirmed the "security" paradigm and the necessity for the gun rather than dialogue.

Still more useful for the regime, of course, was Imam's role in bringing the regime's version of the meaning of Egypt's cultural crisis to the popular large screen. A first film, called *Terrorism and Kebab* (al Irhab wa-al Kebab), broached the issue of terrorism in a light social comedy of bureaucratic abuse and the common man's revolt, hinting only generally that a self-indulgent and self-serving religious obscurantism had a hand in the worsening conditions of Egypt's people. His second effort, though, simply translated the official understanding of the nature of the challenge of Islamic militants from the pronouncements of the Ministry of Interior (and the formulations of many Western analysts!) directly to the silver screen, with stereotypes, simplistic political reasoning, and the justifications for violent regime reprisals fully intact.

The Terrorist is a wooden and heartless mobilization film that manages to combine the trivialization of an Egyptian national tragedy with inane melodrama and inappropriate comedic overlays. Naturally, the grateful regime turned out in full force to hail it. At one gala opening at the Ramses Cinema in Cairo, the guest list included Major General Hassan al Alfy, the Minister of Interior, and Dr. Osama al Baz, of the President's Office for Political Affairs, leading a clutch of only slightly less powerful security and political figures in mingling with the more usual cultural and intellectual figures.[38] They were not disappointed—at first blush, at least.

The scenarist for the film, Lenin al-Ramly, spared no stereotype in the representations of the Islamist radicals. Adel Imam is cast as a terrorist on the run who is accidentally struck by a vehicle driven by a beautiful young middle-class woman. Taken to her nearby home, the

under authoritarian conditions, develop considerable skill in interpreting stage-managed news. Those with an experienced eye and ear often see and hear far more than is intended in official reports, where the details picked up by the camera or the interviewer do not always confirm the official spin on events. Moreover, the opposition press, active and critical during the eighties and nineties, divided sharply on the Islamic issue. While the left generally went with the regime version of events, the Labor Party and its newspaper *al-Sha'ab* provided a staunchly pro-Islamist alternative, and independent intellectuals also found considerable space between these poles to express all manner of reservations.

Attentive Egyptians thus had ample resources to make more than one kind of sense of the Adel Imam incident.[32] It would have been hard for those with a critical bent not to notice that Adel Imam arrived in Assiut as the guest of the Minister of the Interior, Zaky Badr. Imam had tried to arrange a cultural sponsorship, but when officials at the University of Assiut demurred, he did not hesitate to contact the Interior Minister who arranged that the formal invitation would come from the Governor of Assiut.[33] The security sponsorship made itself felt, and Zaky Badr's presence hovered over the protected performances. "Assiut was filled with central security forces," explained one reporter, "especially around the theater, which was fully booked."[34] One disgruntled spectator, whose family members had been forced to buy tickets, commented sarcastically that "the only performance going on is one starring Adel Imam and Zaky Badr."[35] No doubt that the casting of this particular Minister of Interior as a defender of cultural freedom was a hard sell. Zaky Badr was perhaps the era's most notorious Minister of Interior, one who had distinguished himself by his vulgar and vitriolic attacks on intellectual and cultural figures and open assaults on the liberalization process.

Moreover, influential centrist religious figures would have none of this self-serving psychologizing, and they said so publicly whenever they secured a platform in the national press. "The idea of Adel Imam confronting the Islamic question is sheer nonsense," stated the Islamist thinker Muhammad Emara in the spring of 1993. The occasion was a symposium on the causes of extremist violence, attended by a number of the leading New Islamists and reported in the mass-circulation journal *al-Mussawar*.[36] In Emara's view, these shallow psychological explanations merely diverted attention from deeper and unresolved spiritual and intellectual dilemmas, while Adel

In the government version of this drama of violent confrontation these background conditions and the role they might play goes unmentioned—even while the government struggles with too little to improve conditions. In fact, for its universalistic tale of abstract freedoms versus mindless violence the regime preferred no concrete setting at all, better to generalize the message from Assiut. In the Assiut affair, Adel Imam reinforced this regime reading, by insisting that he intended to play no political role. Greeted by Abdul Halim Musa, the Governor of Assiut, with a luncheon for Iman's theater company, the comedian gave a short speech in which he declared he was not acting in opposition to any group but rather to stand up for his art, "for a country with no art, is one with no conscience."[28] In an interview much later, Imam further explained that an abstract defense of art and not politics drove his actions:

> It's not required from me and I don't want to be a political leader, a social reformer, or a critic. This is something that politicians, thinkers and opposition newspapers do day and night. Even if the stage could be a place for dialogue and criticism, this is not my stage, though it might be the national stage. My stage is the stage of spiritual purity and recovering of the heart. I am a merchant of happiness, a manager of laughter and a creator of smiles.[29]

To tell the story of Assiut in these terms, the regime could count on the marvelous journalistic and literary talents of the Egyptian left, that mobilized its considerable energies to rivet attention on the terrorist threat and the courage of the beloved comedian in confronting it.[30] Such reports regularly cast the drama in the most abstract, violent, and militaristic terms. "When Adel Imam heard the clatter of the chains in Assuit trying to strangle Art there," wrote one report, "he travelled with his company of actors to perform his play in the heart of Assiut, ignoring the fire of the extremists."[31] Having turned to the left to mobilize support for an assault on the Islamic wave, the regime could let independent voices make its case.

Yet, it is always a mistake to read effects from intentions, even when those intentions have the force of a popular artist, an applauding press, and the security police behind them. There was more than one way to read the Assiut story. Egyptians, like others who have lived

Alexandria. The setting in Upper Egypt, verging on a civil war, made the best possible case for the resort to violent repression throughout the country.

In Assiut, better than anywhere else, the regime could issue a national clarion call to resist the alleged strangulation of culture and position itself as defender of intellectual and cultural freedom. Imam's presence in the cultural battlefield under government protection powerfully reinforced the notion that the defense of artistic and imaginative freedoms was the fundamental issue. The cast of characters in Assiut—vulnerable artist, protective security forces, violent radicals—made plausible the improbable assumption that the most serious threats to these freedoms came from extremist social groups rather than the state.

Absent from this *mise en scène* in Upper Egypt were the centrist Islamists. The official version of the Assiut story, dramatized by the Imam event, is silent about the Assiut story they might have told. The essential footing for their quite different reading of the events in Assiut would be the terrible neglect of the provinces that has accumulated over time due to the imbalance of development programs, most of which have focused on the big cities. For the most part, the Egyptian left backed Imam and the government on the official version of the events in Assiut. Yet, the left could not tolerate the silences about material conditions in Upper Egypt. The moderate Islamist accounting thus drew on leftist account of the deprivations in Assiut. In this way, official distortions suggested the unrealized possibilities of cooperation for the left and moderate Islamists.

The dismal state of public services in the provinces provide one compelling index of the hardships in Upper Egypt; hospitals and clinics, for example, lack basic equipment and medicines. Another is the extreme scarcity of social and sports clubs for the youth whose dissatisfactions are compounded by the high rates of joblessness. At least in Cairo and Alexandria the unemployed can go to the cinema or window shop in the streets; in upper Egypt they shoot bullets.[26] Into this void, the Islamists have stepped, creating a virtual counter society that addresses unmet needs: Islamic clinics to replace the collapsing government ones; veterinary services for peasant livestock at reduced fees; food projects for the destitute; employment opportunities for youth; tutorial programs for students; bread distribution programs; and even mediation services to arbitrate social disputes.[27]

The comedian and actor Adel Imam has done more than any other cultural figure to confirm the regime's assessment that a broader cultural crisis between a secular and an Islamic orientation was in fact nothing more than a national security threat and that the face of the enemy was the same "Islamic fundamentalist" demonized in the loosest way by the international media. Imam's film *The Terrorist* brought that stereotypic conception to a huge popular audience with a vengeance. And in Egypt, as in the West, this identification of "threat" and "Islam" was then generalized to suit official purposes, though the diffusion of hostility took a more pointed form. The Egyptian regime has used the assault on the radicals as a cover to strike at all forms of political activity under Islamic auspices, including the very heart of the moderate Islamic wave.

Even before producing this classic mobilization film, Imam had clearly established himself as a central figure in the clash with the Islamic militants. In fact, it is impossible to interpret that film's meaning without consideration of the dense history of involvements that Adel Imam brought to the film. Imam played out versions of the political drama in the media and in the field. In 1988 the comedian made a highly publicized trip to the Upper Egyptian city of Assiut to defy the Islamic militants who had made threats against artists and the arts more generally. Understandably, elements of public opinion rallied to Imam and his act of defiance on behalf of liberal values of free expression. The government press lionized Imam, backing fully and without a trace of embarrassment, his defense of liberal freedoms. There was, however, a good deal more to the story than the spin doctors conveyed.

The regime choreographed the confrontation in Assiut as a spectacle with meaning for the entire nation. Located midway between Cairo and Aswan, Assiut's population of two million had at the time a population of 200,000 Christians.[25] Relations between the two communities deteriorated in the seventies, with a string of sectarian conflicts in the small villages outside Assiut, including the one that Imam visited. Sadat's assassination in Cairo in 1981 coincided with a serious uprising in Assiut province, which was put down by the authorities. The regime then misleadingly made the deteriorating regional conditions in Assiut stand for the situation in the entire country, using images of Assiut, for example to launch commando-like raids into the poor neighborhoods of Cairo and

story, precisely those that are understood to serve the interests of the regime and its Western backers, particularly the United States. In fact, the regime is fully capable of crushing the militants. A plausible argument can be made that the real challenge to its legitimacy comes not from the violent extremists but rather from the broad civilizational alternative articulated by the moderate center of the Islamic movement. Moderate Islamist figures argue persuasively that the importance of the highly publicized conflict with the militants lies in the screening it provides for the regime assault on the Islamic mainstream, the policy of "drying the springs," that aims to destroy the most important social force capable of challenging the regime—the broad, moderate Islamic alternative.[22]

The Egyptian regime's generalized attack on the Islamic movement has generally found welcome support from the United States and Western powers.[23] They quite naturally throw their support to the stabilizing efforts of one of the key regional national security states with which they have forged security arrangements, knowing full well that this means an exaggeration of their worst repressive features. Human rights abuses against Muslim militants are viewed with a posture of regretful "understanding." Western publics, with little sense of Egyptian domestic politics, are exposed in the national media primarily to experts with security and counter-terrorism credentials who easily persuade them that this latest Islamist wave is a predictable expression of a profound civilizational antipathy between Islam and the West, and that existing Arab regimes, described as pro-Western and secular, should be supported. They readily accept images of the Islamic fundamentalist as the enemy, while generalized notions of "a clash of civilizations" broaden the scope of hostility to a much wider range of Islamic political actors.[24]

While it is easy enough to understand how such interested distortions perform their mobilization functions in the West, it is harder to grasp the mechanisms by which they work their ideological magic in local contexts like Egypt. It is fairly easy to see how the focused hostility toward violent militants can be generalized toward an entire culture in the context of managed ignorance. The manipulations are more impressive in an Islamic country in which an overwhelming majority of citizens are Muslims. The media, of course, plays a key role. But film art, too, is bent to regime purposes in securing consent for official representations of the terrorist threat.

commercial and political structures, do not always carry the day. The slippage between the artificial world of habituation and the structures and ideologies it awkwardly conceals opens a site wherein the dominant meanings and orders may be refigured in ways that open the way to change. Even mobilization films unavoidably "bracket" their message; they must at least pretend to be more than a compliant political manifesto, more than the mechanical expression of a ruling consciousness. This unavoidable pretense, however contracted and distorted, provides a space of appearance in which stubborn images of alternatives occasionally take hold.

The most docile cinema through its compulsive lying alerts us to the need to conceal certain social and political realities; in doing so, it reveals unintentionally the things about which the truth cannot be told. It may even suggest vaguely how these concealments might be discovered. Thus, the unsaid of habituating films yields an important though clearly unintended part of their social meaning. At the same time, the incessant drummings upon prevailing "truths" inadvertently evoke the relief that silence would bring. Withdrawal, deafness, and muteness may take on vague political significance. In all these complicated ways, even conformist cinema sometimes whispers of suppressed possibilities, overwhelmed by the shoutings of the ruling consciousness of an age.

In Egypt of the nineties, the loudest official shouts are reserved for the Islamic terrorists, the most profound silences for the alternatives that an opening to moderate Islamists might create. As the twentieth century draws to a close, violence between government security forces and Islamist militants is overshadowing and distorting all other political developments in Egypt. Deteriorating material conditions and widening class gaps are creating a climate in which irrationalisms and extremisms of all kinds flourish—none more deadly than those that assume an Islamist face. By targeting tourists, secular intellectuals and Christians, the violent Islamist radicals strike at the regime by seriously damaging an economy dependent on tourism, thereby raising questions about the government's ability to protect the security and unity of the nation. The security forces respond with massive repression, aimed primarily against the poor urban neighborhoods where the militants live.

Too often, the outside world simplistically reads a security conflict between a liberalizing regime and extremist opponents. This interpretation of events captures only the least significant parts of the

individual hero, in the end, drops the flute, screams in horror at the injustice and his own complicity, and reaches for the gun. But he is a lone figure. We are left with the depressing sense that the innocent is ultimately powerless against a banal yet overpowering system of corruption and abuse. There is no way out, no place beyond the barrenness of the desert and the limitations of the peasant's mentality and experience.

The Innocent tells us more than intended of the global crisis of the left. The left no longer offers a coherent strategy of political resistance. The strategy of a return to the people, still discussed hopefully by many leftists in the cafés of Cairo and other cities is likely, the film suggests, to prove disappointing—traditional loyalties and the virtues of the village can take the innocent only so far. The climax of the film is a moving paroxysm of moral protest anchored in peasant attachments rather than a modern political resistance. In the final scene, peasant irrationality reaches for that gun with no strategy, no thought of where the violence and bloodshed can or should lead. In the end, the promise of happiness carried by the film resides in attachments and moral obligations more relevant to Egypt's past than its future. The film's most beautiful images are all nostalgic—and those beautiful images highjack the film. In the end, they offer very little to sustain a strategy of "negative commitment" to a better world that lies somewhere beyond.[21] The arresting but backward looking images in Atef al-Tayyeb's film overwhelm and disappoint its emancipatory impulse.

The Habituating Clash of Civilizations: Adel Imam and *The Terrorist*

Most Egyptian films, of course, do not even intend such a gesture toward alternatives. The tradition in affirmative films of "oriental" dance, melodramatic action, and exploitative sensuality offers a conformist diversion that plays to the lowest tastes, while masking the material conditions of Egyptian life. Such films prettify the existing reality and the moral system that sustains it; they help give the established order an air of inevitability. Yet, unlike ideology and unlike the social relations they reflect, films as an art form do not *necessarily* work in this way to confirm what is as all there can or should be. Conformist intentions, even when reinforced by powerful

brutal commander of the camp to lone and deadly rebel. The story ends with the revolt of the peasant, by now complicitous in the crimes of the camp, reaching for a gun to turn on the commander and his officers. The original ending, cut by the censor, has the peasant in his lookout tower succeed in killing all but one concealed officer who then manages to shoot him. The released version ends sooner with a terrible scream of anguish, the fall of his flute from his grasp, and a barely perceptible movement of his hand toward the gun. In any case, the film, written by the left-leaning scenarist Waheed Hamid, clearly has the political agenda of conjuring up possibilities of resistance to a revolution that has gone wrong. These possibilities are understood in traditional leftist terms, of enlightened and politically aware middle-class intellectuals, a good people who, despite their exploitation, have retained the capacity to respond to a conscious vanguard, and an ignorant regime that holds power by brute force.

The story line says all that, but the power of the film lies elsewhere: its beauty wells up from the gorgeous landscape, captured in the train ride through a countryside seen through the eyes of a peasant forced to leave it for an overcrowded and hostile city and ultimately for a barren desert encampment where he will supposedly serve his country. The "innocence" alluded to in the film title materializes in the quality of the peasant's love for the land and its fruits, *aesthetic* when his touch transforms a reed into a flute, *erotic* when he conceals the nakedness of his own beautiful form in its canal water, *sexual* when he thrusts his whole body into the work of making it fertile. All of these images carry meanings larger than intended: the only ties that hold are the traditional loves of the peasant for the land, for the extended family of the village, and for antiquated notions of honor and responsibility that flow from them. Other human bonds are evoked, only to disappoint. The common tie of the prisoners, their shared torment and its latent promise of collective rebellion, finds its sole powerful expression in a haunting song that for fleeting moments unites them in a better world. Like the plot line, the solidarity evoked is old-fashioned; a plot and a song for the sixties, not the eighties. The song ends, the solidarity dissolves, and it is only one prisoner, an intellectual, who makes the jailbreak around which the action of the film centers. The peasant cooperates in preventing the escape of the prisoner who represents the traditional hope of a larger liberating vision, at the end of the chase killing that hope—literally. Rewarded by a promotion and a leave that allows a return to the land, the

political "causes" or that it "reflects" underlying social and political changes. Rather, the political power of film flows from its aesthetic dimension. One form of that impact is the ability to make present another, better world, where a different rationality and sensibility prevails. Art can subvert ordinary, everyday understandings and thereby open the way for a changed consciousness in which new ways of living and new forms of politics might be grounded. To understand film art, we must look not primarily to its deep structural causes but rather to its social impact, in particular times and places.

Despite the overwhelmingly affirmative character of the majority of commercial films, Egyptian artists have also produced films that creatively negate the established order. For the most part an instrument of the dominant system, film art can also act in more decisive ways on behalf of the submerged alternatives that shadow the established order. Socially, a film like *The Bully* (Al fotuah) of Salah Abou Seif may name those anonymous forces that disfigure lives while quieting the empty laughter of the conventional "happy ending." Politically, a film like *The Rebels* (Al-Mutamarridun) of Tewfik Saleh may provide a means to amplify suppressed voices while refusing to join the chorus that flatters ruling power that no longer has a purpose beyond itself. Sexually, a film like Youssef Chahine's *Cairo's Station* (Bab al Hadid) may mention what conventional society judges unmentionable while refusing to speak the lies of prevailing stereotypes. At times, such films accomplish the conscious aims of their creators; even more frequently, they do so behind their backs and in ways not fully intended.[20] *The Innocent* of Atef al-Tayyeb is a case in point.

It is hard to imagine that the overwhelming nostalgia of Atef al-Tayyeb's hauntingly beautiful film was intended. The plot is simple and forward-looking. *The Innocent* protests the violations of democracy and human rights by a regime that began in revolutionary promise and ends in the tormenting of its most promising sons, a principled student and a simple peasant. The critique is bold and the overt message from the left is clear: the revolution must be reclaimed.

In the artistic telling, however, things go awry—in beautiful ways. A villager is conscripted for military security service to protect the homeland, only to discover that the prisoners he guards in a desolate internment camp include a more prosperous son of his own village, a student wrongfully arrested for political activities. The film plots the peasant's awakening from compliant tool of the banal but

participation and giving even less sense of a national purpose larger than its own maintenance of power and privilege?

Atef al-Tayyeb's stunning, *The Innocent* bears powerful witness that art and politics do indeed survive amidst the dismal mediocrity of Egypt's cinematic production and in the face of the restrictions of an intrusive authoritarianism. How are we to understand the appearance in so unpromising an environment of a beautiful work of art that challenges a repressive and corrupt political order?

To get at the question of art and society from an angle of vision that opens to oppositional alternatives as well as the habituating mainstream, this essay argues that orthodox Marxist and mainstream social scientific structuralisms notwithstanding, human *creativity* in the aesthetic and the political dimensions, and not social causation, lies at the heart of the connection between art and society.

The aesthetic and political terrain of creativity has been explored up to now only in limited forays. The literature on Egyptian film, in Arabic and Western languages, consists for the most part of individual film reviews, with occasional studies of individual directors or limited social themes. Every decade or so an historical survey also appears. But, when not simple chronologies, these synthetic efforts for the most part dwell on what are taken to be the social determinations of film. What is missing in this abundant literature is an effort to understand holistically Egyptian film and the society of which it is a part; to do so will require an effort to understand film as an *art* form that, like all art, has the capacity to elude the intentions of its creators and to transcend its social determinations. Unavoidably, film does express the will of the artists who shape it; just as inevitably, it bears the stamp of its age. Yet, mysteriously, after scenarists, influential actors, and directors have exhausted themselves in explanations of their work, after the last of the social causes and reflections have been dissected and analyzed, after the market and a debased public taste has had its way, films somehow preserve the potential to free themselves from prevailing forms of speech and behavior. Against these myriad determinations, films like *The Innocent* retain the aesthetic power to offer beautiful images that overrun the limitations of their creators and indict as easily as reflect the social order whose traces they bear.

The essential political function and potential of film inheres in the aesthetic dimension that lies beyond intentions and beyond social determinations. In this essay film is understood to be political not primarily in the usual sense that it results from or serves social and

guest workers, often Muslim, has spread. These lacerating civilizational battles at the center reverberate throughout the American-dominated global system, reaching allied states at the margins. In Egypt, a country of legendary tolerance and profound religious faith, Islam has become a security issue, and sectarian conflict threatens national unity.

Film-makers in Egypt—directors, actors, and scenario writers—have thrown themselves into these bloody cultural battles. Through their engagements, they have raised up markers that help us map, always partially of course, the field of combative cultural politics in our postmodern, global time: gently subversive films like *The Innocent* that unintentionally embody the worldwide crisis of the left, vulgar habituating films like *The Terrorist* that knowingly affirm the new demonized images of a worldwide "enemy," now that communism has collapsed; ironic and playful films like *Cairo* that seek to disrupt rather than reinforce the prevailing representations and the disciplining dichotomies and discourses that secure compliance to the national security state system and corporate globalism—without proffering totalizing analyses and visions, aiming instead at creating local political spaces for inclusive, democratic conversations and debates. For all the problems of Egypt's troubled cinema industry, such films indicate that the cinema remains one important resource for those Egyptians who seek to shape the changes that are remaking Egypt—and for those outside who can recognize their own situation in these struggles and therefore find them instructive.

The Nostalgia of Resistance: Atef al-Tayyeb and *The Innocent*

The return of the political and the aesthetic, however qualified,[19] makes it necessary to ask those awkward and impolite questions, deferred by liberal hopes, but that can now no longer be silenced: What "art" is to be found in the commercialized Egyptian cinema whose consumerist products circulate in a political economy dependent as never before on the capitalist global economy and its world-wide ideology of consumerism? What "politics" exists in the authoritarian Egyptian setting shaped originally by colonizing British power, later refined by an American-style military and bureaucratic elite that rules a colonized population, allowing them no real

States as its most important player. Massive capital flows, moving electronically at lightening speeds, elude the control of even the most powerful national governments, while new social movements of women, human rights activists, and environmentalists advance cultural and political agendas from global platforms that allow unprecedented criticism of the ruling elites of the national security state system.[17] The uncertainties of the late twentieth century have provoked terrible strains for America and its allies and emulators around the globe, the Egyptian regime among them.

Americans at home have experienced violent eruptions linked to the widening class gap, further deterioration of the inner cities, and growing racial disharmony—symbolized by the recent Los Angeles riots. Rather than the easy assumption of the mantle of global leadership in a world becoming more like itself, political elites in the United States face challenges to their authority everywhere. Reassuring vistas of global democratization along American lines have been replaced with sober imaginings of a "Clash of Civilizations" in which"a central focus of conflict for the immediate future will be between the West and several Islamic-Confucian states." In these difficult circumstances a besieged West, its resources stretched by unprecedented global responsibilities in a world of unforeseen dangers, will, among other things, interfere in the domestic politics of states in order to "support in other civilizations groups sympathetic to Western values and interests...."[18]

Global cultural politics, North and South, has taken an ugly turn. The role of the enemy, now that the communist menace has disappeared, is today redrawn in civilizational terms. Both in the world at large and even within, the cultural "other" emerges as the new danger. Some, like Huntington, speak of an Islamic-Confucian alliance, others of the Green Threat of radical, terrorist Islam. In more and more places in the West, the immigrant and especially the Muslim immigrant, has become the unifying enemy within, even as the Islamic fundamentalist terrorist threatens from without. In the United States the endlessly circulated images of the Egyptian Shaikh Omar Abdul Rahman, charged with being the spiritual guide of the group behind the World Trade Center bombing, effectively consolidated these fears.

The United States, once proudly a nation of immigrants, is today making the immigrant a symbol of all the de-stabilizing forces that threaten it. In Europe a new racism, directed against dark-skinned

nationalisms, religious and ethnic revivals, and an unimagined host of new antagonisms—all finding their way into resurgent ideological and revitalized aesthetic forms. Troubling, often violent issues of identity and faith dominate the cultural politics of the last decade of the twentieth century, while art forms continue to tell us something, though never in a univocular "true voice," about all these things.

The terrible uncertainties of the post-Cold War era have been compounded by the complex transformations of capitalism itself into postmodern forms, as yet imperfectly understood even in their most visible cultural expressions. If America's victory in the Cold War had the proximate meaning of the triumph of liberalism over communism, it did not mean its universal spread. Communism, it appears, was not the only force blocking the universalization of liberal capitalist forms. To add to the confusion, the liberal economic and political order, at the moment of its triumph in the Cold War, was transforming itself and reflecting revolutionary changes in radically new cultural forms, labeled "postmodern." Some argued that postmodern cultural forms signaled an underlying evolutionary shift in human societies comparable to the shift from agriculture to industry.[13] Globally, as economies based in heavy industry shifted to services and information processing, post-industrial forms of social organization were replacing earlier industrial models.[14] Post-industrial capitalism, with spectacular world-wide reach, de-territorialized production systems, an ideology of global consumerism, massive capital transfers, privatization and super concentrations of ownership, advanced its power precisely when it seemed to be diffusing and decentralizing itself.[15] Postmodern capitalist power, mobile and penetrating, easily colonized the cultural sphere, particularly in its more commercially and technologically dependent domains like film, and it did so on a global scale. Liberal industrial society, having triumphed over communism, seemed itself to be assuming a new form, perhaps best described as corporate globalism.[16]

Conventional left-right distinctions no longer provide orientation, not least because the traditional class-based left is in crisis everywhere, freed from the burden of identification with the Marxist project in its debased Soviet version, but overwhelmed by the scarcely understood forms of postindustrial capitalist power and challenged by new social movements with their politics of identity, faith, and the environment rather than class. One thing is clear, the new globalism has created pressures on the nation-state system, including the United

outcomes would depend on the power of money, systems of clientalism, governance by disciplining legal arrangements that solidified existing arrangements, and, when not too disruptive, only minimal and frequently violated human rights protections for policed populations—meaning, of course, that these celebrated trends would have little or no effect on the level of popular political participation.[10] Such a model of anti-politics worked in America to curb the democratic distemper, and with appropriate modifications, it would work in dependent places like Egypt where the IMF could guide the liberalization of the economy while a related deepening of the so-called democratic transition would occur.

This overwhelming sense of things ending found perhaps its clearest expression in the already alluded to decline of one of the great narratives of modernity, the "adventures of the aesthetic."[11] Notions of art's autonomy, art for art's sake, had already given way to an insistence on its status as "a necessary negative category, a critique of the world as it is." But with the presumed collapse of any viable alternative to global market liberalism the notion treasured by the left of the aesthetic as subversive, a "critical interstice in an otherwise instrumental world" no longer made sense. Art's emancipatory promise could no longer be linked to any viable political alternative and its aura criticality would become largely illusory and therefore instrumental. Given the coming world-scale triumph of the liberal order, art as critical refusal made no more sense and had no more real usefulness than politics as resistance.

With these expectations, awkward questions about politics as a realm of participation, about art as domain of criticality or refusal seemed about to fade into irrelevance, replaced by notions of politics as the minimalist technocratic and bureaucratic management of a market-driven liberal management and of art as the uncritical, commodified adornment of a consumerist post-industrial age.

* * *

Things, of course, have not worked out this way. The end of the century will not bring the end of history. Instead, the political is back to play a role in our late modern times, as always unreliably armed with the aesthetic.[12] Instead of the smooth global transition to liberal democracy that would iron out conflictual notions of both politics and art, the collapse of communism has opened the way for an upsurge of

we now confront the continuing uncertainties of a postmodern condition to which have returned both art and politics, though in forms not yet completely understood, rather than the dull uniformities of a universal liberal world order in which both were to have no place.

The imagined story was a compelling one. The Cold War was over, and the liberal West of markets and democratic structures on the American model had won. Consumerist capitalism would everywhere hold sway, with artists merely helping the public find "true voice" in the choices among services and products increasingly the same throughout the world. Elites at the periphery scrambled to align themselves as closely as possible to America, after the agile Anwar al-Sadat had shown the way. As the dust settled, the larger meaning of this outcome came into view: in the battle of the great modernist projects of liberalism and Marxism, twin heirs of the Enlightenment, liberalism had triumphed completely. The implications of the victory would be profound. Humankind in both Global North and South would no longer agonize over competing visions of the economic and political forms of social organization and they would no longer look to art for imaginings of better alternatives: market and liberal democratic institutions embellished by the arts of advertising, would everywhere be recognized as the endpoints of history. Of course, in Eastern Europe and the countries of the periphery like Egypt the technical details of implementation had still to be worked out. Here the International Monetary Fund and the World Bank, with the Americans behind them, would step in to provide guidance. But political vision, politics in the grand manner, and art as the promise of happiness were to be behind us all in the wake of the inevitable spread of "the civilization created in Europe since 1945, with its North Atlantic and Asian offshoots."[7]
The triumph of liberalism over communism would mean that politics would give way not to the terrorist authoritarianism of one party rule and a bureaucratic party elite but rather to the managed democracy of plutocratic elites linked to global capitalism, relying on "managed consent" engineered by the monopolized print and electronic media and enforced by a policing of the marginalized underclasses and peoples.[8] Surveying the horizon, commentators in the Global North saw with a cheerful and self-promoting optimism, a rising "Third Wave of Democracy," that was carrying these promising trends to the margins of the globe.[9] The heart of democratic politics everywhere would be high-profile multi-partyism and elections within the security state framework. Less commented upon was the fact that their

conditioning. The analytical distinctions sketched above, around which this essay is organized, are far too neat for the messy cultural and political processes from which they have emerged. Nevertheless, and with these reservations in mind, the three films considered here from the perspective of combative cultural politics do provide battlefield markers that, though always compromised by struggles never completely won and often marred by the ambiguities that result from incomplete closures, do point to the stakes and the hopes in the cultural and political struggles in Egypt and the interconnected world beyond in the late twentieth century.[4]

Film-Makers at the End of History: The Unexpected Return of Art and Politics

Just a few years ago the assumption was gaining ground everywhere that the issues of cultural politics outlined above would soon be irrelevant. Influential commentators in the powerful centers of the Global North trumpeted the end of history, politics, and aesthetics as a consequence of the triumph of the liberal democratic idea. "The struggle for recognition, the willingness to risk one's life for a purely abstract goal, the worldwide ideological struggle that called forth daring, courage, imagination, and idealism," Francis Fukuyama announced, "will be replaced by economic calculation, the endless solving of technical problems, environmental concerns, and the satisfaction of sophisticated consumer demands."[5] The time of the end of history, he added will be a dull and sad one for "there will be neither art nor philosophy, just the perpetual caretaking of the museum of human history."[6] The message announcing that modernist conceptions of emancipatory political and aesthetic projects centered on critique and conflict were about to be superseded was heard around the world.

This liberal image of a comprehensive post-ideological understanding and structuring of our situation soon collapsed. Recalcitrant realities in post-Cold War Eastern Europe and the Global South refused to conform. We live today amidst the fragments of this shattered liberal vision. Paradoxically, as broken remnants—market solutions, family values, elections—these fragments have become more assertive and fundamentalist than ever in the claims they make. For that reason, it may be helpful to reconstruct the liberal imagining that saw them whole and triumphant in order to better understand why

responses they evoke in creating political spaces that empower film artists to speak for or against existing power arrangements and within which rebuttals and counter-assertions can also take form.[3] The essay analyzes these sites of cultural politics. They are conceptualized as having borders that are shifting and unprotected, inevitably penetrated by the disciplining exertions of the censorious powers that be, global and local, as well as contested by competing openings that seek to draw public consciousness in other directions. Such messy spaces of cultural contestation bear no resemblance at all to any imagined pure aesthetic realm, outside history and above politics.

The purpose here is to analyze the range of possible meanings that can be figured in these mobile and transitory political spaces of combative cultural politics, while at the same time seeking to understand how those spaces establish themselves in the larger social arena that today most often has a global extension. Three modes of acceptance and related patterns of meaning are identified: *films of resistance, films of habituation, and films of interference*. These distinctions rest on those aspects of the embattled presence of films that enables their social consent from identifiable groups of people and for understandable social and political reasons. Interpreted in this way, such films and their surrounding spaces of appearance signal aesthetic and political possibilities: *resistance*: the potential to generate spaces within which alternatives to existing arrangements might appear; *habituation*: the capability to reinforce in powerful political ways the actual existing networks of power and dominance by habituating significant populations to their "common sense" hold on the imagination, helping thereby to make the familiar acceptable; *interference*: the possibility to disrupt or interfere with reigning sensibilities, patterns of understanding, and institutional arrangements without necessarily providing a systematic alternative.

Expectations for knowledge of films along these lines should be tempered by cautious optimism. Film criticism of the kind undertaken here is a variety of historical study, and the knowledge it generates is always limited, situated, and subject to quite different readings. Moreover, while the social consequences of films may be interpreted with just about the same level of confidence as other historical events, creativity in film, as in politics, always retains a somewhat mysterious quality, the result of human ingenuity that enables us to do the extraordinary despite ordinary materials and commonplace intentions, to react in unanticipated ways in the face of the most effective

Combative Cultural Politics: Film Art and Political Spaces in Egypt

Raymond Baker

Once the inevitabilities are challenged, we begin gathering our resources for a journey of hope.
Raymond Williams, *The Year 2000*

Large ambitions conceal themselves within this small, speculative essay.[1] It seeks to depart from prevailing patterns of film criticism that focus on the individual film text and its dense semantic and aesthetic relationships to other texts. Work of this kind often does yield insightful assessments of particular films and helpful thematic characterizations of the larger aesthetic realm to which they belong, and such standard analyses may also sketch the deep social and economic forces that indirectly shape the aesthetic realm that films inhabit. Such an approach, however, tells us little about the immediate connectedness of film art to social and political life.

In contrast, the effort here deliberately focuses attention on films in the actual social world. It looks at the role they play on the horizontal surface of cultural politics and seeks to understand the complex ways in which films struggle to win social acceptance, to secure spaces of public appearance, and to use these spaces to displace other claimants that compete for a hold over public consciousness. In the public spaces they generate, films are understood to array their evocative images, ideas and philosophies, always in opposition to others and often with political effect.[2]

This perspective of combative cultural politics is brought to bear on three films that illustrate the kinds of public spaces films are generating in Egypt today. The analysis centers on specific instances, battles really, when individual films, notably *The Innocent* (al-Bary', 1986) of Atef al-Tayyeb, *The Terrorist* (al-Irhabi, 1994) of Nader Galal/Adel Imam, and *Cairo Illuminated by Her People* (Alkahira monawara bi ahliha, 1991) of Youssef Chahine succeed by the

Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative

This issue of *Alif* presents studies, interviews, testimonies, manifestoes and translations that complement each other in seriously addressing Arab cinema and cinematics, taking in consideration and foregrounding new trends and alternative forms of cinema that go beyond the dominant genres. Some of the articles are close semiotic readings of films; others explore the relationship of cinema to political forces and to the cultural heritage. Some comment on reception aesthetics and others tell of personal experiences in directing. Comparative studies are included, as well as issues of national liberation, women and gender, and autobiography and the self. The journal has tried its best to include studies that deal with all filmmaking Arab countries: Algeria, Iraq, Kuwait, Lebanon, Morocco, Oman, Palestine, Syria and Tunisia, with special emphasis on Egyptian cinema which was and continues to be pivotal in shaping Arab cinematics.

This issue welcomed different points of view on Arab cinematics, in the conviction that a variety of viewpoints will lead to further inquiries and rethinking. This issue has joined the testimonies of auteur directors with the writings of film critics, censors and specialists in anthropology, political science and literary theory. The contributors to the issue cover the Arab world from Oman to Morocco, as well as Arabists and Western specialists. Although not all names and trends in Arab cinematics are covered here, comprehensive samples of the Arab cinematic scene can be examined in this issue, published on the occasion of the hundredth anniversary of the seventh art. The approach of many articles in this issue partakes of literary criticism, revealing among other things, the hegemony of the verbal in the arts in the Arab world.

This issue is a first step in paving the way for further scholarship on Arab cinema—a field beset by problems of research, not least of them the difficulty of obtaining Arab films for screening.

Alif, a multilingual journal appearing annually in the Spring, presents articles in Arabic, English and occasionally French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles. The next issues will center on the following themes:

Alif 16: Averroës and the Rational Legacy in the East and the West

Alif 17: Literature and Anthropology: A Cultural/ Disciplinary Intersection

Alif 18: Post-Colonial Cultural Discourse in South Asia.

My cinematic themes are migration, depopulation, exploitation, racism and above all—the resistance of enslaved people. I am content with concentrating on these issues because the situation in Africa and the Third World is simple enough: we are colonized politically and economically; we are divided and ignorant of our history, which has been erased and drowned beneath sand and pebble. That is why I defend progressive Arab and African cinema. Why African and Arab? Because there is an old colonial perspective which separates black Africa from white Africa. As for me, I prefer to talk about Arabs and Africans in terms of what unites them, and not in terms of what separates them.

--Med Hondo (Mauritanian Director)

Arabic Section

Contents

English Section

The following people have participated in the preparation of this issue: Fadel al-Aswad, Kamel Attia, Farouk Abdulaziz, Bebeha Ould Bedwé, Farida Marei, Saleh Matar, Abdel Wahab al-Messiri, Bouthaina al-Nassiri, Ted Swedenburg, Latifa al-Zayat.

Printed at : Elias Modern Press, Cairo.

Price per Issue: - Arab Republic of Egypt: L.E. 5.00
- Other countries (including airmail postage)
Individuals: $ 20; Institutions: $ 40
Back issues are available.

Earlier issues of the journal include :

Alif 1 : Philosophy and Stylistics
Alif 2 : Criticism and the Avant-Garde
Alif 3 : The Self and the Other
Alif 4 : Intertextuality
Alif 5 : The Mystical Dimension in Literature
Alif 6 : Poetics of Place
Alif 7 : The Third World: Literature and Consciousness
Alif 8 : Interpretation and Hermeneutics
Alif 9 : The Questions of Time
Alif 10 : Marxism and the Critical Discourse
Alif 11 : Poetic Experimentation in Egypt since the Seventies
Alif 12 : Metaphor and Allegory in the Middle Ages
Alif 13: Human Rights & Peoples' Rights in Literature & the Humanities
Alif 14 : Madness and Civilization

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to :

Alif, The American University in Cairo
Department of English and Comparative Literature,
P.O. Box 2511, Cairo, Arab Republic of Egypt

Telephone: 3575107; Fax: 355-7565 (Cairo, Egypt)
E-mail Bitnet : ALIFECL@EGAUCACS
Internet : ALIFECL@AUC-ACS.EUN.EG

Journal of Comparative Poetics

alif

No. 15, 1995

ARAB CINEMATICS: TOWARD THE NEW
AND THE ALTERNATIVE